

الأدب والشرّ

مكتبة 469

جورج بتاي

ترجمة: حسين عجة

La Littérature et le Mal

سطور

مكتبة | 469

الأدب والشر

جورج بتاي

ترجمة: حسين عجة

الأدب والشر

(أميلي برونتي، بودلير، مشليه Michelet، ساد، بروست، كافكا، جنيه)

جورج بتاي

ترجمة: حسين عجة

الطبعة الأولى- سنة 2018

ISBN: 978-1-7732261-3-2



دار سطور للنشر والتوزيع

بغداد شارع المتنبي مدخل جديد حسن باشا

هاتف: 07711002790 - 07700492567

Email: bal_alame@yahoo.com



SUMER

Printing, Publishing & Distribution

LUXEMBOURG - 2-c Crauthemerstroos - L-3334 HELLANGE

+352 671531017

جورج بتاي

مكتبة | 469

الأدب والشر

أميلي برونتي - بودلير - مشليه Michelet

ساد- بروست - كافكا - جنيه

ترجمة : حسين عجة



مدخل

الجيل الذي أنتمي إليه جيل صاخب.

تشكلت ولادته الأدبية ضمن الضجة السوريالية.

في الأعوام التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، كان ثمة أنفعال قد طفحَ. لكن الأدب خنقه داخل حدوده. كان ذلك الانفعال يتضمن، كما يبدو، على ثورة.

هذه الدراسات التي فرضت عليَّ تماسكها، مكتوبة من قبل رجل بالغ.

لكن معناها العميق يرجع إلى صخب شبابه، وهي بمثابة الصدى الصامت لتلك الفتوة.

تعود دلالتها، من وجهة نظري، (في نسختها الأولى، على الأقل) إلى واقع نشر جزء منها في مجلة "نقد" Critique، تلك المجلة التي شكل الحظ خاصيتها الجدية.

ومع ذلك، يجب القول بأنه إذا ما كنتُ قد أعدتُ كتابة البعض منها، ضمن الصخب المتواصل لعقلي، فذلك لأني لم أتمكن في البدء من التعبير عن أفكاري إلاَّ بصورة ملتبسة. الصخب شيء جذري، وذلك هو معنى هذا الكتاب. غير أن الوقت قد حان للوصول إلى وضوح الوعي.

حان الوقت... إلى حد بدا لي أحياناً وكأنني أفتقد الوقت. أو أن

الوقت يضغط على الأقل.

ترد هذه الدراسات على الجهد الذي بذلته من أجل استخلاص معنى الأدب... الأدب هو الجوهري، وإلا فهو لا شيء. يتمتع الشر - بشكله الحاد - الذي يعبر عنه الأدب، بالقيمة السامية، من وجهة نظرنا. بيد أن ذلك التصور لا يشترط غياب الأخلاق، لكنه يتطلب ما "فوق الأخلاق" " hypermorale ".

الأدب هو التواصل. والتواصل يوجب الأخلاص: الأخلاق الصارمة مُعطاة في هذه النظرة إنطلاقاً من بعض التواطؤات فيما يتعلق بمعرفة الشر، الذي يؤسس التواصل الحاد.

الأدب ليس بريئاً، ولأنه مذنب، كان عليه الاعتراف بذلك في النهاية. الفعل وحده منْ له الحقوق. أردت أن أظهر، شيئاً فشيئاً، بأن الأدب هو العثور ثانية على الطفولة المُضيعةِ. لكن هل تتمتع الطفولة التي قد تفرض نفسها بحقيقة ما؟ حيال ضرورة الفعل، تفرض نزاهة كافكا، الذي لا يمنح نفسه أيَّ حق، نفسها. مهما كانت التعاليم التي تصدر عن كتب جنيه، لا يمكن قبول دفاع سارتر عنه. ففي النهاية، ينبغي على الأدب الدفاع عن نفسه باعتباره مذنباً[1].

ينقص ذلك المجموع دراسة عن "أناشيد مالدرور" Les chants de Maldoror. بيد أنه من الواضح بأن تلك الدراسة ستكون سطحية. بالكاد تنطق الأشعار، حتى تتجاوب مع موقفي. أليس قصائد لوتريامون هي بمثابة الأدب الذي "يدافع عن

نفسه باعتباره مذنباً"؟ إنها تباغتنا، لكن إذا ما كانت مفهومة، ألا تتجاوب مع زاوية نظري؟

إيمـــلي برونتـــي

Emily Brontë

من بين كل النساء، تبدو إيملي برونتي، لسوء الحظ، وكأنها مادة مُتميزة. لكن حياتها القصيرة لم تكن تعيسة إلا بصورة معتدلة. بيد أن أخلاقها النقية، التي لا شائبة فيها، تنطوي على تجربة عميقة إزاء هوة الشر. ومع أن هناك كائنات قليلة أكثر صرامة، أكثر جرأة واستقامة منها، غير أن أحداً لم يصل إلى معرفة الشر مثلها.

تلك كانت مهمة الأدب أيضاً، المخيلة والحلم. لقد وضعتها حياتها، التي انتهت في عمر الثلاثين عاماً، على مسافة بعيدة عن كل ما هو ممكن. ولدت إيميلي في 1818، ولم تخرج أبداً من بيت كاهن الرعية، في الريف، والأراضي البور، حيث تلتقي قسوة المنظر الطبيعيّ بقسوة الكاهن الإيرلندي، الذي لم يوفق بأعطائها سوى تربية جافة، يعوزها الحنان الأموميّ. توفيت والدتها بوقت مبكر، فيما كانت شقيقتاها صارمتين، هن أيضاً. وشقيق واحد تائه، أنغمر في رومانسية التعاسة وضيّع نفسه. نحن نعرف بأن الأخوات الثلاثة قد عايشن، بالرغم من بقائهن ضمن خشونة كاهن الرعية، الصخب الساخن للخلق الأدبي. كما كانت هناك حميمية يومية تشد بعضهن بالبعض الآخر، لكن ذلك لم يدفع إيملي للتخلي عن عزلتها الأخلاقية التي تطورتْ عبرها أشباح مخيلتها. وبالرغم من إنغلاقها، تبدو في الخارج وكأنها الرقة بحد ذاتها، طيبةٌ، نشطةٌ ومخلصةٌ. لقد عاشت في نوع من الصمت، جعل حياتها تبدو ظاهرياً غير ممتلئةٍ إلا بالأدب. وفي صباح موتها، بعد فترة قصيرة من أصابتها بالعدوى الرئويةِ، نهضت كالعادة من فراشها، ونزلت من غرفة نومها لكي تكون بين أفراد عائلتها، من دون أن تنطق بكلمة، أو تطلب منهم وضعها ثانية في سريرها، لفظت أنفاسها الأخيرة.

لقد خَلَّفتْ من ورائها مجموعة قليلة من القصائد وواحداً من أجمل الكتب الأدبية على مدار كل الأزمنة: "مرتفعات وذرنك"

.*Wuthering Heights*

وقد يكون أجمل قصة عن العشق، وأكثرها عنفاً...

ذلك لأن القدر أراد، في الظاهر، أن تظل إيميلي جاهلة بصورة مطلقة بالحب، مع أنها كانت جميلة، كما أراد أن تكون عارفة تماماً بتلك العاطفة القلقة: تلك المعرفة التي لا تجمع بين الحب والوضوح وحسب، وإنما أيضاً بين العنف والموت - فالموت - يبدو وكأنه ينطوي على حقيقة الحب. كما ينطوي الحب كذلك على حقيقة الموت.

الشهوة الإيروسية هي تملك الحياة حتى الموت

ينبغي عليَّ، إذا ما تحدثت عن إيملي، الذهاب إلى الطرف القصي من الإثبات الأولي.

الأيروسية هي، كما أعتقد، تمَلك الحياة حتى الموت. ينطوي الجنس على الموت، ليس فقط بمعنى أن المولودين حديثاً يواصلون ويحلون محل منْ رحلوا، لكن لأنه يضع على المحك حياة الكائن الذي يعاد إنتاجه. فإعادة إنتاج الذات هي الإختفاء، كذلك تتلاشى الكائنات اللاجنسية الأكثر بساطة عند إعادة إنتاجها لنفسها. فهي لا تموت، إذا ما كنا نفهم الموت باعتباره العبور من الحياة إلى التفكك، لكنه لا يعيد إنتاج نفسه، أي أنه كفَ عن أن يكون ذلك الذي كان عليه (ما دام أنه يتضاعف devient double). لا يشكل الموت الفردي سوى جانبٍ من الإفراط التكاثري للكائن excès proliférateur de l'être. كذلك لا تشكل إعادة الإنتاج الجنسية سوى اجانبٍ، أكثر تعقيداً، من جوانب ديمومة الحياة المرهونة لإعادة الإنتاج اللاجنسية. جانب من الخلود immortalité، وفي ذات الوقت الموت الفردي أيضاً. ليس بمقدور أيّ حيوان بلوغ نقطة إعادة

إنتاج نفسه الجنسية، من دون أن يمنح نفسه بكليتها لحركة يكون الموت شكلها غير المكتمل. وعلى أيّ حال، تمثل قاعدة الإمتزاج الجنسي نفياً لعزلة الأنا isolement du *moi*، التي لا تعرف الإغماء إلاّ بتخطيها لنفسها، أي تجاوزها لنفسها عبر العناق حيث تتلاشى وحدة الكائن. وإذا ما تعلق الأمر بالإيروسية المحضة (أو العشق الإنفعالي)، أوبالشبقية الجسدية، فستكون القوة أكبر، حيث يظهر الكائن عبر الهدم والموت. إن ما نطلقُ عليه تسمية الحياة ينبع من ضمنية الموت العميقة التي تنطوي عليها. كما أن عذاب العشق أكبر رمزية symbolique بالنسبة للحقيقة الأخيرة للحب مما هو بالنسبة لموت أولئك الذين يوحدهم، ويقارب بينهم، أو الذين يَمحقهم.

ليس هناك من حب بين الكائنات الفانية يمكن تَذكر وحدته أكثر مما هو بين أبطال "مرتفعات وذرنك"، "كاترين أرنشو" Catherine Earnshaw، و"هتكلف" Heathclif. لم يعرض أحد هذه الحقيقة بقوة كما فعلت إيملي برونتي. ليس لأنها قد فكرت بها بمثل هذا الشكل المكشوف والفض الذي أعطيه لها أنا. ولكن لأنها شعرت بها وعبرت عنها بطريقة قاتلة *mortellement*، أي بطريقة إلاهية بمعنى ما.

الطفولة، العقل والشر

إن احتدام "مرتفات وذرنك" من القوة بحيث سيكون الحديث عنه، من وجهة نظري، عبثاً، قبل استنفاذ السؤال الذي طرحته، إذا كان ذلك ممكناً.

لقد قربت خطيئة عذابات العشق الأكثر طهارة (التي كانت- والتي ستظل- بطريقة تجعل من شكل الشر أكثر دلالة).

قد تدفع تلك المقاربة نحو التباسات فادحة: سأحاول تبريرها.

في الحقيقة، تطرح "مرتفعات وذرنك" على الذات المنفعلة، بالرغم من أنها تترك موضوع الحسية معلقاً، السؤال المتعلق بالشر. وكأن الشر هو الواسطة الأفضل لطرح الإنفعال.

إذا ما سلمنا بالأشكال السادية للحياة، قد يظهر الشر الذي يتحدث عنه كتاب إيميلي برونتي، في صيغته الأكثر إتقاناً.

لا يمكننا التعامل مع تلك الأفعال التي تنتهي بالحصول على نفع ما، مكسب مادي، على أنها تعبر عن الشر. يبقى ذلك النفع، دون شك، أنانياً، لكن من غير المهم إذا ما كنا ننتظر منه شيئاً آخر غير الشر بحد ذاته، حظوة ما. في ما يتعلق الأمر، في السادية، بالتمتع بالنظر إلى التدمير، ذلك لأن التدمير الأكثر مرارة هو موت الكائن الإنساني. السادية هي الشر: إذا كان المرء يقتل من أجل الحصول على إمتياز مادي، فذلك لن يمثل الشر الحقيقي، الشر المحض، اللهم إلاّ إذا ما كان القاتل يتمتع، في ما وراء المكسب المادي، بحركته باعتباره هو أول من بدأ بالضرب.

لكي نتمثل جيداً لائحة الخير والشر، سأصعد ثانية إلى الموقف الأكثر جذرية في رواية وذرنك هايت، إلى الطفولة، التي تؤرخ لحب كاترين وهتشكليف. إنها الحياة الماضية لجولات الركض في الجزيرة لطفلين تركا هناك وحدهما، واللذان لم يخرقا أيَّ مُحرم، أو أية تقاليد (اللهم إلاّ تلك التي تتعارض مع الحسية؛ لكن ضمن براءتهما، يتموضع حب هذين الطفلين غير القابل للتدمير على مستوى آخر). وربما يمكن إختزال ذلك الحب إلى حدود رفض التخلي عن حرية طفولة وحشية، التي لم تحضرها القوانين الإجتماعية ولا الآداب التقليدية. إنّ ظروف تلك الحياة الوحشية (خارج

العالم) بدائية. لكن إيميلي برونتي قد جعلتها ملموسة - أنها نفس ظروف الشعر- شعر بلا خلفية مسبقة، والتي كان يرفض كلا الطفلين حبس نفسه فيها. ما يُعارضه المجتمع في اللعبة الحرة للسذاجة مؤسساً على العقل الحسابي والمصلحة. ينتظم المجتمع بطريقة تجعل ديمومته ممكنة. ذلك لأن المجتمع لن يتمكن من العيش إذا ما تم فرض سيادة تلك الحركات التلقائية للطفولة، والتي كانت قد شدت الأطفال بعاطفة التعاضد. كما كان بمقدور الخشية الإجتماعية مطالبة هذين الصغيرين الوحشيين التخلي عن سيادتهما الساذجة تلك، وحثهما على الخضوع للإعراف العقلانية للبالغين: عقلانية، محسوبة بطريقة تجعل الأفضلية الجمعية تنتج عنها.

يوسمُ كتاب إيملي برونتي ذلك التعارض بقوة. وكما يقول جاك بلوندل Jacques Blondel[1]، ينبغي علينا ملاحظة بأن سرد "العواطف يتوقف عند عمر الطفولة بالنسبة لكاترين وهيتشكلف". لكن إذا ما كان الأطفال يتمتعون، لحسن الحظ، بقوة نسيان عالم البالغين لفترة، فإنهم يبقون بالرغم من ذلك منذورين لهذا العالم. إذ ستأتيهم الكارثة. فهتشكليف، الطفل الذي تم العثور عليه، سيكون مجُبراً على ترك المملكة الرائعة للركض مع كاترين في الجزيرة. وعلى الرغم من خشونته الدائمة، تتنكر هذه الأخيرة لوحشية طفولته: تدعُ نفسها تُقاد بحياة اليسر، التي تخضع لإغرائه، والمُتمثلة بالفتوة، الثراء وكياسة الفرد الظريف. في الحقيقة، يمتلك زواج كاترين بإدغار لنتون Edgar Linton قيمة غامضة. إنه ليس الإخفاق الكامل. فعالم ثريشكروس غرانج Thrushcross Grange، بعد وذرنك هايث، حيث يعيش لنتون وكاترين، لم يكن في ذهن إيملي برونتي عالماً مُستقراً. لينتون شخص سخي، ولم يتنكر للكبرياء الطبيعية لطفولته، لكنه يُآلف. كما تنتصب سيادته فوق الظروف المادية التي ينتفع منها، لكنه لو

كان متوافقاً بعمق مع العالم المُرتكز على العقل، لما كان قادراً على الحصول على تلك المنفعة. لهذا فإن هتشكليف على حق في التفكير، بعد رحلة طويلة رجع من بعدها ثريًا، بأن كاترين قد خانت مملكة السيادة الطفولية المُطلقة، التي كانت تنتمي *appartenait* إليها مثله جسداً وروحاً.

تابعتُ، بطريقة خرقاء، السرد الذي يُعبر من خلاله العنف الجنوني لهيتكشليف عن نفسه بهدوء وبساطة الراوية la narratrice...

إنّ موضوع الكتاب هو تمرد ملعون révolte du maudit يطرده المصير من مملكته، وليس هناك ما يُثنيه في رغبته المُشتعلة من العثور ثانية على تلك المملكة.

أتخلى عن تقديم الحوادث التي تلت ذلك بالتفصيل، مع أن قوتها مُغرية. سأكتفي بالقول بأنه لم يكن هناك أي قانون ولا قوة، أي عرف أو شفقة بإمكانها ولو للحظة إيقاف غضب هيتشكليف: ولا حتى الموت، ما دام أنه كان يُشكل، بلا ندم ولا حماس، سبب مرض وموت كاترين، والتي يعتبرها بالرغم من ذلك امرأته.

سأتوقف عند المعنى الأخلاقي للتمرد الذي تولد من مخيلة وأحلام إيملي برونتي.

إنّ ذلك التمرد هو تمرد الشر ضد الخير du Mal contre le Bien. إنه لا عقلاني قطعياً.

ما معنى مملكة الطفولة هذه، التي ترفض الإرادة المجنونة لهيتشكلف التخلي عنها؟ إن لم تكن المستحيل *l'impossible* والموت ضد هذا العالم الواقعي، الذي يُسيطر عليه العقل، والمُؤسس على إرادة البقاء، أي إمكانيتي التمرد. الأكثرها عمومية، الحالية، تُترجم نفسها عبر الإحتجاج على طبيعة العالم العقلانية. فمن السهولة رؤية أن مبدأ هذا العالم الواقعي

غير قائم حقاً على العقل، وإنما على العقل المُتآلف مع الإعتباطي، الناتج عن حالات العنف أو الحركات الماضوية الخطرة. إن تمرداً كهذا يعرضُ نضال الخير ضد الشر، المُتمثل بحالات العنف هذه أو الحركات العبثية تلك إلى الخطر. يحكمُ هيتشكليف على العالم الذي يعترض عليه: لا يمكنه بالتأكيد التوحيد بينه وبين الخير، ما دام أنه يحُاربه. لكن إذا ما كان يحاربه بهذا الغضب، فذلك لأنه يقظ تماماً حياله: يعرفُ بأنه يُمثل الخير والعقل. وهو يكره الإنسانية والطيبة، اللتين تثيران لديه السخرية. إذا ما تمت مواجهته خارج النص- وسحر النص- يبدو طبعه أحمقَ حتى، ومصطنعاً. غير أنه ينطلق من الحلم، وليس من منطلق المؤلف. ليس هناك في الأدب الروائي شخصية تفرض نفسها بواقعيتها، وببساطة أكبر من شخصية هيتشكليف؛ مع أنه يجُسد حقيقة أولية، تلك التي تتعلق بتمرد لطفل ضد عالم الخير، ضد عالم البالغين وبهذا التمرد، الذي لا حدود له، يكون منذوراً للشر.

لا ينطوي ذلك التمرد على قانون لا يُمنِّي هيتشكليف نفسه بإنتهاكه. يلاحظ بأن زوجة أخي كاترين مُغرمة به: يتزوجها فوراً، لكي يسبب أكبر ألم ممكن لزوج كاترين. يخَطفها، وبالكاد قد تزوجها، يخدعها؛ ثم يأخذ بمعاملتها بلا أية مُراعاة، ويدفعها نحو اليأس. كذلك لا يخطئ جاك بلوندل حينما يقارن بين عبارتين إحداهما لساد والثانية لإيملي برونتي[2]. يسند ساد إلى واحد من جلادي جوستين Justine الكلمات التالية: "أية حركة شهوانية هي حركة التدمير، لا أعرف ما يمكنه دغدغتي بطريقة أكثر إمتاعاً منها؛ كما ليس هناك من إثارة تشبه تلك التي يتذوقها المرء حينما يهبُ نفسه لذلك الفعل الإلهي الشنيع". ومن جانبها، تترك إيملي برونتي هيتشكليف يقول: "لو كنتُ ولدتُ في بلد تكون فيه القوانين أقل صرامة

والإذواق أقل رهافةً، لمنحت نفسي تلك اللذة بالشروع بإفراغ أحشاء هذين الكائنين، لقضاء السهرة مع هذه التسلية".

إيملي برونتي والإنتهاك

إن إبداع شخصية منذورةٍ تماماً للشر يُمثل وحده، من جانب فتاة أخلاقية وبلا تجربة، تناقضاً. لكن بصورة خاصة، ها هي الأسباب التي تجعل من خلق شخصية هتشكليف أمراً مُقلقاً.

إن كاترين أرنشو بحد ذاتها هي شخصية أخلاقية بالمطلق. بل وتذهب إلى حد موتها بسبب عدم تمكنها من فك علاقتها بذلك الذي أحبته حينما كانت طفلة. وبالرغم من معرفتها بأن الشر مُترسخٌ فيه بطريقة صميمية، تحبه بحيث تقول عنه العبارة التالية: "أنا هيتشكلف" "*I am Heathcliff*".

حينما يتم تأمل الشر بهذه الطريقة الحقيقية، يكف عن أن يكون حلم شخص خبيث وحسب، ويصبح نوعا ما حلم الخير du Bien، كما يغدو الموت عاقبته، التي جرى البحث عنها، إستقبالها، عبر هذا الحلم الجنوني، لكن لا شيء يمكنه منع الحلم به. وكان من نصيب كاترين إرشو التعيسة. لكن ينبغي القول، في ذات الوقت، بأنه كان من نصيب إيملي برونتي. إذ كيف يمكن الشك بأن إيملي برونتي، التي توفيت لأنها عاشت تلك الحالات التي تصفها، تنطبق أيضاً على كاترين إرشو؟

هناك حركة في وذرنك هايت يمكن مقارنتها بالتراجيديا الإغريقية، بمعنى أن موضوع هذه الرواية يُشكل إنتهاكاً مأساوياً للقانون. فمؤلف التراجيديا كان متوافقاً مع القانون الذي يَصفُ إنتهاكاته، لكنه يُقيم الإنفعال على الشعور بالتعاطف معه، وبذلك التعاطف، يوصله إلى

منتهك القانون. كما يكون الغفران expiation في كلا الحالتين مُتضمناً في الإنتهاك. لقد شعرَ هيتشكليف، قبل موته، وأثناء موته، بغبطة غريبة une étrange béatitude، غير أن تلك الغبطة كانت مأساوية. فكاترين التي كانت تحبه، ماتت جراء كبحها، إن لم يكن في جسدها، ففي عقلها، قانون الوفاء؛ ولم تكن وفاة كاترين بمثابة "عذاب متواصل" إلاّ لأن عنفها قد جعل هتشكليف قاسياً.

لم يكن القانون في وذرنك هايت بحد ذاته، كما هو الحال في التراجيديا الإغريقية، ما جرى التنديد به، لكن ما يحُرمه لا يقع ضمن الميدان الذي يكون الإنسان حياله عاجزاً عن أي فعل. الميدان المُحرم هو ميدان التراجيديا، أو بطريقة أفضل، ميدانٌ مقدسٌ domaine sacré. صحيح أن الإنسانية تُقصيه عنها، لكن لكي تضيف عليه روعة أخرى. يؤله التحريم منفذ المنع. ويُلحق ذلك المنفذ بالغفران - وبالموت- بيد أن التحريم يلعب أيضاً دور المحرض، ويُشكل في ذات الوقت عائقاً. تكمنُ تعاليم وذرنك هايت، والتراجيديا الإغريقية - ومن طرف بعيد كل دين-، في كونها حركة تأليه ثمل، ولا يمكنها تحمل عالم العقل القائم على الحسابات. تُناقض هذه الحركة الخير. فالخير يَتأسس على الهم بالمصلحة العامة، التي تنطوي بطريقة جوهرية على أخذ المُستقبل بعين الاعتبار. إنّ الثمل الإلهي، الذي تَرجعُ إليه "الحركة العفوية" للطفولة، موجود برمته في الحاضر. عند تربية الأطفال، يُشكل تفضيل اللحظة الحاضرة التحديد العام للشر. يحرمُ البالغون أولئك الذين ينبغي عليهم الوصول إلى لحظة "النضج" maturité " من المملكة الإلهية للطفولة. بيد أنّ إدانة اللحظة الحاضرة لصالح المستقبل، إذا لم يكن بالإمكان تفاديها، ستكون خداعاً لو كانت الأخيرة. كذلك من الضروري للتحريم السهل والخطر للمنفذ من العثور

ثانية على ميدان اللحظة (مملكة الطفولة)، وذلك يقتضي الإنتهاك المؤقت للمُحرمِ.

يكون الإنتهاك المؤقت أكثر حرية كلما كان التمسك بالمحرم، كونه ما لا يُمس intangible. كذلك فإن إيملي برونتي - وكاترين إرشو-، اللتين تبدوان لنا الواحدة كالأخرى تحت غطاء الإنتهاك و-الغفران- لا تنتميان إلى الأخلاق ولكن إلى ما فوق الأخلاق hypermorale. إنّ ما فوق الأخلاقية هذه كانت في الأصل تحدياً للأخلاق، التي كانت في البدء d'abord أخلاقية وذرنك هايت. من دون إستدعاء ذلك التمثل الذي أدخلناه هنا، كان جاك بلوندل قد شعرَ عن حق بتلك العلاقة. "إن إيملي برونتي، كتبَ بلوندل[3]، تكشف عن نفسها... بأنها قادرة على هذا التخطي الذي يحُررها من كل أحكام مُسبقة ينطوي عليها النظام الإتيكي éthique، أو الإجتماعي. وهكذا تتطور عدة حيوات، وكأنها حزمة مُتعددة، تكون كلّ واحدة منها، إذا ما تخيلنا الشخوص الرئيسة للدراما، وتولد تحررًا كاملاً إزاء المجتمع والأخلاق. ثمة إرادة للقطيعة مع العالم، بغية إحتضان الحياة بمتلائها والقيام عبر الخلق الفني باكتشاف الواقع الذي يرفضه. أنها اليقظة، التحريك الحرفي لضمنيات لم يجر تخمينها بعد. أن يكون تحرر كهذا ضرورياً لكلّ فنان، فذلك ما لا يمكن الإعتراض عليه؛ كما يمكن الشعور به بقوة من قبل أولئك الذين تكون القيم الإتيكية لديهم أكثر رسوخاً[4]. إن ذلك التوافق الصميمي ما بين القانون الأخلاقي وما فوق الأخلاق هو المعنى النهائي لوذرنك هايت[5]. من جانب آخر[6]، لقد وصفَ جاك بلوندل بدقة العالم الديني، أي البروتستانتية protestantisme المُتأثرة بذكريات المتوديةِ méthodisme الهائجة، التي تربتُ عليها الفتاة إيملي برونتي. يُطوق التوتر الأخلاقي والصرامة

ذلك العالم. ومع ذلك، كانت الصرامة التي تمت المراهنة عليها في موقف إيملي برونتي تختلف عن تلك التي تأسست عليها التراجيديا الإغريقية. فالتراجيديا هي مستوى من التحريمات الدينية البدائية، كتحريم القتل أو قانون السفاح loi de l'inceste، الذي لا يبرره العقل. كانت إيملي برونتي قد تحررت من الأرثودوكوسية orthodoxie، كما أبتعدت عن التبسيطية والأخلاقية المسيحانية، لكنها كانت تُشارك عائلتها عقليتها الدينية. وبشكل خاص حينما تكون المسيحانية بمثابة الوفاء الدقيق تماماً للخير، الذي يُقيمه العقل. إنّ القانون الذي يغتصبه هيتشكلف - والذي يحبه بالرغم من إرادته، وتنتهكه كاترين إريشو معه - هو قانون العقل. أو على الأقل قانون جماعة أقامتها المسيحانية على أساس التوافق على التحريم الديني البدائي، للمقدس والعقل[7]. الله هو أساس المُقدس، الذي يفلتُ نوعا ما عبر المسيحانية من الحركات العنفية العشوائية التي أسست، في الأزمنة القديمة، العالم الإلهي. ثمة تزحلق قد شرعَ ضمن تلك الظروف: جوهرياً التحريم البدائي الذي يُقصي هو العنف (عملياً، يتمتع العقل بذات المعنى الذي يتمتع به التحريم، ذلك لأن للتحريم البدائي علاقة صلة بعيدة بما يتقيد به العقل). هناك إلتباس قائم في المسيحانية، ما بين الله والعقل ــ إلتباس يُغذي ــ من جانب آخر، الشعور بعدم الراحة، ومن هنا تولد ذلك الجهد الذي قام به مذهب الجنسنية jansénisme بالاتجاه المُعاكس، على سبيل المثال. وما يتفجر، بعد الخروج من ذلك الإلتباس المسيحي الطويل، في موقف إيملي برونتي، أي في ضوء تلك القوة التي لا تمس للصلابة الأخلاقية، هو الحلم بعنف مُقدس لا يُخُفف منه أي تركيب، ولا أي إتفاق مع المجتمع المُنظمِ.

إنّ طريق مملكة الطفولة ــ التي تنطلق منها حركات البراءة والسذاجة

ـ يتم العثور عليها ثانية بهذه الطريقة، أي ضمن رعب الغفران *dans l'horreur* de l'expiation.

يمتزج الموت ولحظة l'instant الشمل الإلهي ببعضهما عبر تعارض كل واحد منهما مع مقاصد الخير، المؤسسة على حساب العقل. لكن، بتعارضهما، يكون الموت واللحظة بمثابة النهاية الأخيرة والخروج من كلّ الحسابات. والموت هو علامة اللحظة التي يتم التخلي فيها، إذا ما كانت حقاً اللحظة، عن كلّ بحثٍ محسوب للديمومة la durée. ترتكز لحظة الكائن الفردي الجديد على موت الكائنات التي توارت. إذا لم يكن هؤلاء قد أندثروا، ربما لن يبقى مكانٌ للجدد. إن إعادة الإنتاج والموت يشكلان شرط التجدد السرمدي للحياة، كما يُجددان لحظة التجدد الدائمة. لهذا لا يمكننا الحصول على بهجة الحياة إلاّ عبر رؤية تراجيدية، لكن ذلك هو نفس السبب الذي يجعل من التراجيديا علامة للفرح.

يمكن أن يكون كلّ ذلك هو ما أعلنته جميع الحركات الرومانسية[8]، لكن ما بينها كلها كانت رواية وذرنك هايت، التي جاءت بوقت متأخر، هي التي أعلنت عنه بالطريقة الأكثر إنسانية.

الأدب، الحرية، والتجربة الصوفية

ما هو ملحوظ عبر هذه الحركة يكمن في أن درسها لا يتوجه، كالمسيحانية ـ وحركة الدين القديم ـ نحو جماعة مُنظمة تتأسس في ما بعد. إنه يتوجه نحو الفرد، المعزول والضائع isolé et perdu، والذي لا يُقدم له أي شيء إلاّ في اللحظة: إنه درس الأدب *littérature* وحده. إنّ الأدب، الحر واللاعضوي، هو بمثابة طريق له voie. في الواقع، يُشكل الدرس الأدبي ما هو أقل مُقارنة بدرس الحكمة الوثنية، أو الكنيسة، ذلك

لأنه مطالب بالتكون مع الضرورة الإجتماعية، المُمثلةِ غالباً بالتقاليد (من خلال التعسفات)، ولكن أيضاً بالعقل. الأدب وحده يستطيع تقديم لعبة إنتهاك القانون بعريها ــ التي من دونها لن يكون هناك للقانون من غاية ــ باستقلال عن نظام الخلق *indépendamment d'un ordre à créer* . لا يأخذ الأدب على عاتقه توجيه الضرورة الجمعية. إذ ليس من الجدير به طرح الإستنتاج الأخير: "ما قلته يلزمنا بالاحترام الجذري لقوانين المدينة"؛ أو، مثلما تفعل المسيحية: "ما أقوله (تراجيديا الإنجيل) يجعلنا نسلك طريق الخير" (أي، في الواقع، طريق العقل). بل ويشكل الأدب، كإنتهاك قانون الأخلاق، خطراً.

لأنه لاعضوي inorganique، لذا فإنه غير مسؤول. لا شيء يرتكز من فوقه. يمكنه قول كلّ شيء.

أو بالأحرى سيكون خطراً عظيماً لو لم يكن (بالقدر الذي يكون فيه صادقاً *authentique* وبالإجمال) تعبيراً عن "أولئك الذين ترسخت فيهم عميقاً القيم الإتيكية". ذلك ليس واضحاً بمعنى أن جانب التمرد يُشكل ما هو أكثر صفاءً، مع أن مهمة الأدب الصادق لا يمكن إدراكها إلاّ عبر رغبة التواصل الجذري مع القارئ (أنا لا أتحدث عن كتلة الكتب المُكرسة، بقصدية، للعدد الأكبر من الجمهور).

في الحقيقة، يرتبط ما هو أقرب للأدب، منذ الرومانسية، بإنحطاط الدين (أي ما يَميل، تحت شكل أقل أهمية، وأقل تفادياً، نحو الإدعاء بموروث الدين) والذي يكون محتواه أقرب من الصوفية عنه من الدين، أي ما يصنعُ، على الهامش، جانباً إجتماعياً تقريباً. كذلك تكون الصوفية الأقرب إلى الحقيقة التي أحاول تبيانها. تحت اسم الصوفية، لا أشير إلى

منظومة الأفكار التي أُعطيَ لها اسمها الغامض: أفكر "بالتجربة الصوفية"، و"بالحالات الصوفية" المُعاشة في العزلة. يمكننا التعرف، من خلال تلك الحالات، على حقيقة تختلف عن حقائق الإدراك الحسي للمواضيع (ومن ثم الذات، والمرتبطة في الأخير بالمآلات الذهنية للإدراك). بيد أنّ تلك الحقيقة ليست قطعية. بل ستكون غير قابلة للتوصيل، لو لم نكن قادرين بدءًا من الإقتراب منها عبر طريقين: الشعر ووصف الظروف التي يمكن من خلالها غالباً الوصول إلى تلك الحالات.

تستجيب تلك الظروف، بطريقة حاسمة، للتيمات التي تحدثتُ عنها، والتي تؤسس الإنفعالات الأدبية الصادقة. الموت هو دائماً ــ أو على الأقل، حطام منظومة الفرد المعزول والباحث عن السعادة في نطاق الديمومة ــ منْ يُقحم القطيعة التي بدونها لن يصل أي أحد إلى الإنخطاف ravissement[9]. ما يتم دائماً العثور عليه ثانية، عبر حركة القطيعة والموت تلك، هو براءة ثمل الكائن. يضيعُ *se perd* الكائن المعزول في شيء آخر غيره. ولا أهمية للتصور المُعطى لذلك "الشيء الآخر". أنه دائماً بمثابة واقع يتخطى الحدود العامة. لكن مهما كان عمق لامحدوديته، هو أولاً ليس شيئاً: أنه لا شيء ce n'est *rien*. "الله هو العدم"، يقول إيكارت Eckhart. في ميدان الحياة العامة، إلاّ يكون "الكائن المعشوق" هو بمثابة رفع حدود الآخرين (أليس الوجود الوحيد الذي نكف فيه عن الإحساس، أو نحس فيه بشكل أقل، هو حدود الفرد المُقيم في عزلة تجعله يذبل؟ ما ينتمي بشكل خاص إلى الحالة الصوفية يتمثل بالميل نحو الحذف الجذري ــ بطريقة مُنتظمة ــ للصورة المُتعددة للعالم حيث يقوم الوجود الفردي الباحث عن الديمومة. في حركة مباشرة (كحركة الطفولة أو الإنفعال)، لا يكون الجهد مُنتظماً: إن قطيعة الحدود ساكنة passive،

فهي ليست أثراً للجهد الذهني المتوتر. كذلك فإن صورة هذا العالم ليست مُتماسكة، أو إذا ما كانت قد عثرت على ترابطها، فسوف تتخطاها إندفاعة الإنفعال: صحيح أن الإنفعال يبحث ثانية على متعة الديمومة، المُعاشة عبر فقدان المرء لنفسه، لكن ألا تكمن حركته الأولى في نسيانه لنفسه من أجل الآخر pour l'autre؟ لا يمكننا الشك بالوحدة الأساسية لكلّ الحركات التي نفلت بفضلها من حساب المصلحة، والتي نعيش فيها كثافة اللحظة الحاضرة. تفلتُ الصوفية من تلقائية الطفولة، ومن معجم العشق، والتأمل المُتحرر من التفكير المنطقي والمُتمتع بضحكة طفل.

أعتقد من الضرورة الحاسمة الإصرار على رؤية الجوانب القريبة من التقاليد الأدبية الحداثوية والحياة الصوفية. من جانب آخر، تفرض هذه المُقاربة نفسها حينما يتعلق الأمر بإيملي برونتي.

ركزَ العمل الأخير لجاك بلوندل، بشكل خاص، وبنوع من القصدية، على تجربتها الصوفية *son expérience mystique*، وكأن إيملي برونتي كانت تتمتع، كتريزا دافيلا Thérèse d'Avila، برؤى des visions، ولحظات إنتشاء. وثم أخذ بالتقدم بخطوات كبيرة قد لا تكون صحيحة. ليس هناك من شاهد، ولا أي شيء إيجابي يسند تأويله، ولم يقم جاك بلندل، في الحقيقة، إلاّ بتطويره. كما شعرَ آخرون من قبله بوجود ملامح عامة تُقرب ما بين القديسة تيرزا وإيملي برونتي في شعرها. وبالرغم من هذا، من المشكوك فيه أن تكون مؤلفة وذرنك هايت قد عاشت ذلك النزول المنهجي في الذات، والذي يُشكل، في مبدئه، تجربة صوفية محددة *expérience mystique*. لقد قدمَ جاك بلوندل عدداً معيناً من المقاطع الشعرية. إنها تصفُ في الواقع مشاعرَ حادة وحالات روح مضطربة، تستجيب لكلّ إمكانيات الحياة الروحية القلقة، والتي تميلُ نحو الإثارة

المُكثفة. كما أنها تُعبرُ عن تجربة عميقة لا نهائية، وعنيفة إلى ما لا نهاية، أحزان وأفراح العزلة. في الحقيقة لا شيء يخُولنا على التمييز الواضح لتلك التجربة، تمُاثل الطريقة التي يعدها الشعر أحياناً ويحملها، أو بحث مُنظم، خاضعٌ لمبادئ الدين، أو على الأقل لتصورٍ للعالم (إيجابي أو سلبي). كذلك يمكننا القول، بمعنى ما، بأن تلك الحركات المُولهةِ، التي توجهها الصدفة، والتي لن تتحرر أبداً من تأملٍ مُتفككٍ، هي التي تنطوي أحياناً على الكثير من الثراء. إنّ العالم الذي تكشفه لنا ــ بطريقة غير دقيقةــ الأشعار هو لا شك عالم ضخم، ومؤثر. لكن ليس بإمكاننا ضمه بقوة للعالم المعروف نسبياً الذي يصفه كبار الصوفيين. إنه عالم أقل هدوءًا، أكثر وحشية، ولم يتم فيه إمتصاص العنف في تجليات بطيئة ومُعاشة منذ أمد طويل. وحتى نقول كلّ شيء، إنه عالم أقرب من العذاب الذي لا يوصف indicible الذي تكون فيه وذرنك هايت بمثابة التعبير.

لكني لا أريد فقدان أي ألم و[لا تحمل أقل تعذيب؛

كلما أزاد القلق تعذيبه، زاد في سرعة بركته.

ويضيع في لهب جهنم أو يتألق بإلق سماوي]

إذا ما أعلنت عن الموت، تكون الرؤية إلالهية[10].

تلك هي من وجهة نظري الأشعار التي تهبنا الصورة الأقوى والأكثر ذاتية للحركة الخاصة للشعر ــ وصف الحالات الروحيةــ لإيملي برونتي.

في نهاية المطاف، ليس ثمة من أهمية لمعرفة إذا ما كانت إيملي برونتي، على هذا الطريق، قد تعرفت، أو لا، على ما أسميه التجربة الصوفية. لكنها قد بلغت كما يبدو المعنى الأخير لتلك التجربة.

"كله يدفعنا، كتب أندرية بريتون André Breton[11] نحو الاعتقاد بأن هناك نقطة بعينها في العقل تكون فيها الحياة والموت، الواقعي والمُتخيل، الماضي والمستقبل، المتواصل واللامتواصل قد كفت عن الظهور لنا مُتناقضة".

أضيف: الخير والشر، الألم والفرح. يُشير الأدب العنيف وعنف التجربة الصوفية كلاهما إلى تلك النقطة. لا أهمية للطريق: المهم هو النقطة وحدها.

لكن ما زال من المهم التأكيد على أن وذرنك هايت، الأكثر عنفاً، والأكثر شاعرية في أعمال إيملي برونتي هي اسم "الذروة" التي تكشفُ فيها الحقيقة عن نفسها. إنها اسم دار ملعونة maison maudite، يَستقبل هيتشكلف فيها، ويقحم على اللعنة. تناقض مُؤثر، وبعيدٌ عن هذا المكان الملعون، "تتحلل الكائنات"[12]. إن النهاية الأشد عتمة لسرد إيملي برونتي هو الظهور المُباغت لشعاع نور رقيق.

بالقدر الذي ينشرُ فيه العنف ظله على الكائن، حيث يرى هذا الأخير الموت "أمامه"، تكون الحياة خيرًا محضًا. لا شيء يمكنه تحطيمها. الموت هو شرط تجددها.

دلالة الشر

لم يعد الشر، ضمن تلاقي المُضادات تلك، المبدأ المُتناقض بطريقة لا يمكن الشفاء منها لنظام الطبيعة، كما أنه قائم في حدود العقل. إن الموت، باعتباره شرط الحياة، والشر، الذي يرتبط في جوهره بالموت، يشكل هو أيضاً، بطريقة مُلتبسة، أساس الكينونة. فالكائن غير منذور للشر، لكن ليس عليه، إذا ما استطاع، البقاء ضمن حدود العقل. ينبغي عليه أولاً قبول تلك الحدود، كما يجب عليه الإقرار بضرورة حساب المصلحة. لكن إلى جانب تلك الحدود، والضرورة التي يعترف بها، عليه معرفة بأن ثمة

جزءًا منه لا يمكن إختزاله، جزءٌ من سيادته يَفلتُ.

لم يكن الشر، بالقدر الذي يصنعُ فيه معياراً يُترجم عبره الجاذبية نحو الموت، وحيث يشكل تحدياً، كما تفعل كلّ أشكال الإيروسية، سوى موضوعٍ للإدانة بطريقة غامضة. إنه الشر الذي يتم تبنيه بتفاخر، كما يفعل ذلك الفرد الذي يضطلع بالحرب، ضمن ظروف تكشف عن نفسها في أيامنا بأنه من غير الممكن الشفاء منها. لكن عاقبة الحرب هي الإمبريالية l'impérialisme... من جانب آخر، سيكون من النفاق القيام دائماً بتغطية الإنزلاق، عبر الشر، نحو الأسوأ الظاهر، الذي يُبرر القلق والإشمئزاز. كذلك من الصحيح القول بأن الشر، عندما يتم تأمله في وضح النهار باعتباره إنجذابًا مجانيًا وخاليًا من المصحلة نحو الموت، يختلف عن الشر الذي يكون معناه كامناً في المصلحة الإنانية. يتناقض الفعل الإجرامي "النذل" مع الفعل "الإنفعالي". ويرفضهما القانون الواحد كالآخر، لكن الأدب الأكثر إنسانية هو ذروة الإنفعال. ومع ذلك، لا يفلت من اللعنة: "الجزء الملعون" وحده يتمتع، في الحياة الإنسانية، بالمعنى الأكثر ثقلاً[13]. تُشكل اللعنة درب المباركة الأقل وهماً.

يقبل الكائن المُتفاخر بصدق *loyalement* العواقب الأشد سوءًا لتحديه. بل وأحياناً ينبغي عليه الذهاب أبعد من ذلك. إن "الجزء الملعون" " part maudite " هو بمثابة لعبة، صدفة aléa، خطر danger. إنها أيضاً لعبة السيادة، لكن السيادة تغفرُ. إنّ عالم وذرنك هايت هو عالم السيادة المُشعثة hirsute والعدائية. لكنه أيضاً عالم المغفرة. فالمغفرة المعطاة، الإبتسامة التي تبقى فيها الحياة مُتعادلة مع نفسها تظهر فيه.

ملاحظات إيملي برونتي

1- نعرف بأن "وذرنك هايت" Wuthering heights قد تم ترجمتها أولاً إلى الفرنسية تحت عنوان Les hauts de Hurlrvent، ترجمها ديلبيك Delebecque. تعني وذرنك هايت "المرتفعات التي تقدم منها الرياح العاصفة"، إنها اسم الدار المعزولة، الدار الملعونة هي التي تمركز السرد.

2- جاك بلوندل Jacques Blondel "إيملي برونتي. تجربة روحية وخلق شعري" دار نشر P.U.F ص 466.

3-نفس المصدر، ص 386.

4- ذات المصدر ص 406.

5- نحن الذين نُشدد.

6- ذات المصدر ص 108 - 109.

7- من المؤكد بأن العقل، ضمن الحدود المسيحانية، يتشكل مع التقاليد الإجتماعية، التعبيرية بطريقة خادعة.

8-لاحظ جاك بلوندل بأن كل ما قامت به إيملي برونتي يرجعُ للرومانسية، وبصورة خاصة إلى بايرون Byron الذي من المؤكد بأنها قرأته.

9- تأسست الصوفية المسيحية على قاعدة "الموت الذاتي". كذلك ترتكز صوفية الشرق على ذات الأسس. "بالنسبة للهند، كتب ميرزا إيلاد Mircen Eliade، تجري ترجمة المعرفة الميتافيزيقية عبر مفردات القطيعة والموت... [و] تلك المعرفة تتضمن... على متابعة ذات طابع صوفي... يحاول اليوجن Yogin التحرر من الشرط الدنيوي، ويحلم "بالموت في هذه الحياة". في الحقيقة، نحن نشهد موتاً une mort تعقبه ولادة جديدة renaissance، على نمط آخر من الوجود: ذلك الذي يُمثله الخلاص. (اليوغا، الخلود والحرية، منشورات بايوت Payot، ص 18 - 19.

10-"السجين" The prisoner. قدمت هذه القصيدة، لكن ليس بصورة مكتملة، ومن دون عنوان، في كتاب إيملي برونتي "زوابع القلب" Les orges

Seghers دار نشر سيكرس، Mireille Best ترجمة ميري بيست .du cœur ص 45 – 46، لا استشهد بهذه الترجمة، الموضوعة على شكل شعري، البعيدة بعض الشيء عن النص. لكن برفقة النص الإنجليزي، الذي يقدم هنا البيت الأخير منه: It is but herald Death the vision is divine (ما هو إلاّ موت شعاري، الرؤية إلهية. م.م).

11– البيانات السوريالية Les Manifestes du surréalisme، "البيان الثاني" (1930).

12–جاك بلوندل، إيملي، ص 389.

13– في كتابي "الجانب الملعون" La Par maudit (دار نشر منوي Minuit، 1949) حاولت تصور الأسس التي تتمتع فيها مثل هذه الرؤية في التاريخ الديني، وفي الإقتصاد.

بودلير

Baudelaire

"لا يمكن للإنسان حب نفسه حتى
النهاية إن لم يكن قد أدانها"

حدَّدَ سارتر بعبارات دقيقة الموقف الأخلاقي لبودلير[1]. "إرتكاب الشر le Mal من أجل الشر، هو القيام بدقة مُتعمدة بعكس ما نستمرُ على التأكيد عليه باعتباره الخير. إنه الرغبة في ما لا نرغب فيه ـ مادمنا لا نزال نمقت القوى الخبيثةـ وعدم الرغبة في ما نرغب فيه ـ مادمنا نُحدد الخير دائما على أنه موضوع وغاية الإرادة العميقة ـ ذلك هو بالضبط موقف بودلير. ما بين أفعاله وتلك التي يرتكبها مذنبٌ سوقي هناك فارق يفصلُ ما بين الكتل السوداء للإلحاد masses noires de l'athéisme. لا يُعير الملحد اهتماماً بالله، ذلك لأنه قررَ مرة وإلى الأبد بأنه غير موجود. لكن قس الكتل السوداء يكره الله لأنه محبوب، ويَغمطُ حقه لأنه مُهاب؛ كما يضعُ إرادته في خدمة نكران النظام القائم، لكنه، في ذات الوقت، يحتفظُ بالنظام ويؤكد بطريقة أكبر من أي وقت مضى على أن ضميره قد أصبح ثانية على إتفاق مع ذاته، وبدفعة واحدة يتحول الشر إلى خير، بتجاوزه لكل الأنظمة التي لا تصدرُ عنه هو بالذات، ينبثقُ من العدم، من دون الله، وبلا مبررات، ويتحمل المسؤولية الشاملة". لا يمكن الإعتراض على هذا الحكم. فبعد ذلك بقليل، ستكون أهمية الطريقة التي ينظر عبرها سارتر أكثر دقة: "لكي تكون الحرية مُدوخة، عليها الإختيار... وبأنها كانت مغلوطة إلى ما لا نهاية، وبهذا تكون مُتفردةً *unique*، ضمن هذا الكون المُنخرط برمته إلى جانب الخير le Bien؛ لكن يتوجب عليها الإنضمام الكلي للخير، كما عليها المحافظة عليه ودعمه، حتى يُلقي المرء بنفسه في الشر le Mal. كذلك فإن الفرد الذي يُدين نفسه سيتلقى العزلة التي تشبه الصورة الضعيفة للعزلة الكبرى للإنسان الحر حقاً... وبمعنى محددٍ، يخلقُ il crée: يكشفُ عن كون يتمُ فيه التضحية بكل عنصر من أجل الوصول إلى عظمة المجموع، التفرد la singularité، أي الشظية المُتمردة،

التفصيلية. عبر ذلك، يتولد شيء لم يكن موجوداً من قبل، ولا يستطيع أي شيء مسحه، والذي لم يتم تجهيزه من قبل الإقتصاد الصارم للعالم: يتعلق الأمر بإنتاج عمل ثري، مجاني، ولا يمكن توقعه. لنلاحظ هنا العلاقة ما بين الشر والشعر: حينما يتناول الشعر، قبل أي مقام آخر، الشر باعتباره مادة له، يرتبط حينئذ نوعا الخلق المَحدودي المسؤولية كل واحد منهما بالواحد الآخر ويتأسسان، وبالتالي سنحصل منهما، بدفعة واحدة، على زهرة الشر une fleur du Mal. لكن خلق الشر المُتعمد، أي الخطأ، يقبل ويعترف بالخير؛ ويقدم له الثناء، ولأنه يُسمي نفسه بالخلق السيِّئ، لذا فهو يقرُ بأنه نسبي ومنحرف، وسيكون لا شيء لو لم يكن الخير موجوداً".

يشيرُ سارتر في أثناء مروره، لكن دون الإصرار على ذلك، إلى العلاقة ما بين الشر والشعر. بدون إستقاء العبر منها. إنّ عنصر الشر واضح تماماً في أعمال بودلير. لكن هل يدخل ذلك العنصر في جوهر الشعر؟ أنه يُشير فقط تحت اسم الحرية إلى تلك الإمكانية المُحتملة، التي يفتقد فيها الإنسان الدعم التقليدي ــ أو النظام القائم ــ وحينما يقارنه بتلك الوضعية الكبيرة *majeure*، يحُدد بالصغيرة *mineure* وضعية الشاعر. فبودلير لم "يتجاوز أبداً محطة الطفولة". "وهو يحُدد العبقرية باعتبارها "الطفولة المُستعادة بإرادة"[2]. الطفولة منظور إليها من زاوية الإيمان foi. لكن إذا ما "كبر الطفل، وتجاوزَ برأسه رأس والديه، وتطلعَ من فوق كتفيهما"، سيكون لديه الوقت لرؤية أنه "ليس هناك أي شيء" خلفهما[3]. "فالواجبات، الطقوس، الإلتزامات الدقيقة والمحدودة تختفي بضربة واحدة. ومن ثم لا يكون له هو بالذات من مبرر، ولن يكون هناك ما يبرره، وهكذا يعيش فجأة حريته المُرعبة. ينبغي البدء منذ البدء: ينبثق بغتة في وسط العزلة والعدم، وذلك ما لا يرتضيه بودلير بأي ثمن"[4].

في نقطة من محاضرته، يوجه سارتر اللوم إلى بودلير لأنه يواجه "الحياة الأخلاقية من جانبها الإرغامي... وليس أبداً باعتبارها بحثاً مؤلماً..." لكن إلا يمكننا القول بأن الشعر (وليس شعر بودلير وحده) هو "بحث مؤلم"؟ صحيح أنه بحث حقيقي، وليس تملكاً لحقيقة أخلاقية، قد يخطأ سارتر ربما بطعنها؟ يربطَ سارتر، بلا قصدية، المشكلة الأخلاقية بمشكلة الشعر. إنه يستشهد بأحدى التصريحات المُتأخرة لبودلير (من رسالة إلى إنسل Ancelle في 18 شباط/ فبراير 1866): "هل ينبغي عليَّ أن أقول لك، أنت الذي لم يتنبأ كالآخرين، بأني وضعت في هذا الكتاب الشنيع *atroce* كلّ قلبي tout *mon cœur*، كلّ رقتي ma *tendresse*، كل ديني (المُتنكر)، كلّ كراهيتي ma *haine*، كل سوء طالعي *ma malchance*. صحيح أني سأكتب ما هو عكسه، وسأقسم بإغلظ الإيمان بأنه كتاب من الفنّ المحض *d'art pur*، تقليد أخرق *singerie*، شعوذة *jonglerie*، وسأكذب مثلما يكذب قالع الأسنان". يحشرُ سارتر هذا الإستشهاد[5] ضمن تطوير يبين فيه بأن بودلير كان قد أعترف بأخلاق حكامه، ويُقدم "أزهار الشر" *Les Fleurs du Mal* تارة باعتباره كتابًا للتسلية (عمل فني من أجل الفن)، وتارة أخرى كونه كتابًا "باعثًا على التقوى ومُكرسًا للإيحاء بنزعة الشر المُرعبِ". تنطوي بلا ريب الرسالة الموجهة إلى إينسل على معنى آخر غير التخفي. غير أنّ سارتر يُبسِّط مشكلة تضع على المحك أسس الشعر والأخلاق.

إذا ما كانت الحرية ــ ستغفرون لي الإعلان عن عرض، قبل تبريره ــ هي جوهر الشعر، وإذا ما كان السلوك الحر، السيادي، جديرًا وحده "بالبحث المؤلم"، سيظهر أمام نظري مباشرة بؤس الشعر وسلاسل الحرية. يمكن للشعر أن يدوس بقدميه ظاهرياً النظام القائم، لكن لن يكون

بمقدوره أخذ مكانه. وحينما يدفع رعب الحرية العاجزة الشاعر الرجولي على الإنخراط في حركة سياسية، يكون هذا الأخير قد تخلى عن الشعر. غير أنه سيتحمل من الآن فصاعداً مسؤولية النظام القادم، ويطالبُ بتوجيه *direction* الفاعلية والموقف الكبير *l'attitude majeure*: كذلك لا يمكننا التغافل عن مسك الوجود الشعري، الذي نرى فيه إمكانية للموقف السيادي *attitude souveraine*، والذي هو حقاً موقفُ صغير *attitude mineure*، أي موقف طفل، وليس سوى لعبة مجانية. وستكون الحرية إذا ما لزم الأمر سلطة طفل: لن تكون بالنسبة للفرد البالغ المُنخرطِ في الترتيبات الإلزامية للحركة إلاّ حلماً، رغبة، هوساً. (ألا تتمع الحرية بالسلطة التي يحتاجها الله، أو التي لا يمتلكها إلاّ شفاهياً، ما دام أنه لا يقدر على معصية النظام الذي هو ذاته *qu'il est*، ويكون فيه الضامن؟ تختفي الحرية العميقة لله من وجهة نظر الإنسان، الذي لا ترى عيناه أي كائن حر ما عدا الشيطان). "لكن ما هو في العمق الشيطان، يقول سارتر(6)، كشيطان، إن لم يكن رمزاً للمعاصي الطفولية والمتذمرة التي تتوسل نظر الوالدين لتثبيتها في جوهرهما المُتفرد، والتي ترتكب الشر في إطار الخير بغية التأكيد على فرادتها وتكريسها"؟ من الواضح أن حرية الطفل (أو الشيطان) محدودة من قبل الفرد البالغ (أو من قبل الله) الذي يجعل منها سخرية (يقلل من شأنها): يُغذي الطفل في ظروف كهذه مشاعر الحقد والتمرد، التي تكبح الإعجاب والحسد. بالقدر الذي ينزلق فيه نحو التمرد، بالقدر ذاته سيتحمل مسؤولية البالغ. ويمكنه، إذا ما شاء، أن يكون أعمى بطرق عديدة: الإدعاء بأنه يستحوذ على الملكيات الكبيرة للبالغ، ومن دون الاعتراف بالإلتزامات المُرتبطة بها (ذلك هو الموقف الساذج، الحيلة التي تطالب بالصبيانية الكاملة)؛ تمديد حياة حرة

على حساب أولئك الذين تسليهم (إن هذه الحرية العرجاء هي بمثابة فعل تقليديٌ من صنع الشعراء)، وتدفع الثمن للآخرين ولنفسها بالكلمات، رفع أثقال الواقع النثري بالتضخيم. الحق مع سارتر: كان بودلير قد اختارَ أن يكون على خطأ، كطفل. لكن قبل الحكم عليه بأنه سيِّئُ حظ، علينا التساؤل من أي نوع كان ذلك الإختيار؟ وهل أنه مجرد خطأ يُرثى له؟ أو على العكس من ذلك كان تهوراً؟ بطريقة بائسة ربما، ومع هذا حاسمة، بل وأتساءل مع نفسي: ألم يكن ذلك الاختيار، في جوهره، اختيار الشعر؟ أليس هو اختيار الإنسان *celui de l'homme*؟

العالم النثري للفاعلية وعالم الشعر

كانت الطروحات السابقة تجري في عالم لم يكن بمقدوري فيه لوم سارتر على انه يجهله. إن هذا العالم الجديد، والكتاب هذا يحاولان اكتشافه. لكنه لا يظهر إلاّ ببطء ـ وبعد مرور وقت طويل.

"إذا لم يكن الإنسان قد أغلقَ بسيادة عينيه، كتبَ رينيه شار **René Char**، سوف لن يكون قادراً على رؤية ما يستحق النظر". لكن "... بالنسبة لنا نحن، يؤكد سارتر[7] تكفينا رؤية الشجرة أو البيت. وإذا ما أنغمرنا كليًا في تأملها، سوف ننسى أنفسنا. بودلير هو الإنسان الذي لا ينسى نفسه. إنه ينظر إلى نفسه وهي ترى، وينظر لكي يرى نفسه وهي تنظر. إنه بمثابة وعيه بالشجرة، بالدار التي يتأملها ولا تظهر له الأشياء إلاّ عبر ذلك الوعي، أكثر شحوباً، أصغر، أقل تأثيراً، وكأنه ينظر إليها من خلال عدسات. وهي لا تشير إلى بعضها البعض، كالسهم الذي يشيرُ إلى الطريق، أو مثل الشريط الصغير الذي يشير إلى الصفحة... إن مهمتها المباشرة، على العكس من ذلك، هي إحالة الأشياء إلى الوعي".

وأبعد من هذا قليلاً[8] "ثمة مسافة أصلية ما بين بودلير والعالم والذي هو ليس عالمنا؛ فما بينه وبين الأشياء تنحشرُ دائماً طبقة نصف شفافة رطبة نوعا ما، ذات رائحة مفرطة إلى حد ما، وكأنها ارتجاج لهواء ساخن، الصيف". لا يمكننا تمثل المسافة ما بين الرؤية الشعرية والرؤية اليومية بطريقة أفضل من هذه ولا بدقة أكبر من دقتها. نحن ننسى أنفسنا حين يشير السهم إلى الطريق، أو الشريط الصغير، والصفحة: غير أن هذه الرؤية ليست سيادية *souveraine*، إنها مُلحقة بالبحث عن الطريق (الذي سنقتفيه)، و بالصفحة (التي سنقرؤها). "فهذا التحديد، وفقاً لسارتر[9] للحاضر بالمستقبل، للوجود بما هو غير موجود بعد... هو ما يسميه الفلاسفة اليوم بالمتعالي transcendance". صحيح أننا نستثني أنفسنا، بالقدر الذي يكتسب فيه السهم، والشريط الصغير دلالة مُتعالية كهذه، وننسى أنفسنا إذا ما نظرنا إليهما بهذه الطريقة الثانوية. فيما تكون الأشياء "أكثر شحوباً، وأصغر"، يقول لنا و"أقل تأثيراً"، التي فتحها بودلير (إذا ما شئنا أن نكون دقيقين) بطريقة سيادية *souverainement* لا يمكن للعينين حذفها، بل على العكس من هذا، ما دامت أنها لا تتمتع "بمهمة أخرى غير منحه الفرصة لتأملها في الوقت الذي ينظر إليها"[10].

ينبغي عليَّ القول بأن وصف سارتر ليس بعيداً عن موضوعه، لكنه يخطئ في التأويل المُلتبس الذي يقدمه عنه. كما يؤسفني الدخول هنا، لكي أظهر ذلك بوضوح، في تطوير فلسفي طويل.

سوف لن أتحدث عن تشابك الفكر الذي يقود سارتر نحو تصور "الأشياء" بالنسبة للرؤية الشعرية لدى بودلير باعتبارها "لا تمسنا إلاّ قليلاً" كما يفعل سهم في عمود الإشارة إلى الطريق أو الشريط الصغير

الموضوع في كتاب ما. (الأمر يتعلق هنا بفئات؛ الأولى من فئة الأشياء التي تتوجه نحو الحساسية، والثانية من صنف الأشياء التي تتوجه نحو المعرفة العملية). لكن ليس السهم أو الطريق ما يعتبره سارتر من المُتعاليات (كنتُ مرغماً على قطع جملته لكي أستفيد منها[11] وإنما أشياء التأمل الشعري. أعترف بأن ذلك يتطابق مع اللغة التي أختارها، لكن في هذه الحالة لا يسمح عوز اللغة بمتابعة تعارض عميق. إذ سيقرر بودلير العثور ثانية، كما يُقال لنا[12]، في كل واقع على عدم كفاية متجمد، ودعوة نحو شيء آخر، ومُتعالٍ موضوعي...". لكن حينما يتم تصور المُتعالي على هذا النحو، يكفُ أن يكون مجرد مُتعالٍ للسهم، ويكف أيضاً عن "تحديد الحاضر بالمستقبل" البسيط، لكي يصبح مُتعاليًا "الأشياء التي ترتضي بَتَضيّيع نفسها حتى تشير إلى غيرها". وهنا، يُشدد سارتر[13]، "يقوم بلمح الزمان، بل وحتى مسه تقريباً، ومع ذلك لا يطاله، بحركة...". صحيح أن معنى تلك الحركة "المُوجهةِ" يحُدده المستقبل، غير أنّ المستقبل باعتباره معنى ليس نفسه في سهم الطريق الذي يمكن بلوغه والمرسوم: في الحقيقة لا يكون مستقبل المعنى هذا إلاّ لكي يتخفى se dérober. أو بالأحرى، أنه ليس المستقبل، وإنما شبح المستقبل. وكما يقول سارتر نفسه "تضعنا طبيعته الشبحية والتي لا شفاء منها على الطريق: إنّ المعنى (معنى الأشياء الروحية عبر الغياب الذي تنحل فيه) هو الماضي *le passé*[14]". (قلت من البدء بأن الحكم الإنفعالي لسارتر لا يستدعي ما هو أقل من النقاش الحاد. وما كنتُ سأدخل في هذا التوضيح الطويل لو كان الأمر يتعلق بشيء آخر غير الإلتباس الخالي من أية نتيجة. ذلك لأني لا أرى منفعة بنوع معين من المساجلة: لا أنوي نصب محاكمة شخصية، ولكن فقط ضمان حق الدفاع عن الشعر. أتحدث عن تعارض، ولن يكون بإمكاني الإعلان عنه من دون

وسمه بعلامة أنّ الشعر موضوع على محك الرهان). من الواضح أنّه في كلّ شيء، سواء كان ذلك السهم أو الأشكال الشبحية للشعر، فالماضي، الحاضر والمستقبل تتضافر من أجل تحديد المعنى. لكن معنى السهم يشيرُ إلى أولوية القادم. فيما لا يتدخل المستقبل، سلبياً، في تحديد معنى الأشياء الشعرية إلاّ عبر كشفه عن استحالة ما، أي بوضعه الرغبة désir أمام حتمية fatalité العوز. في النهاية، إذا ما كنا نرى، من جانب آخر، بأن معنى الشيء "المتعالي" شعرياً هو أيضاً تعادل الشيء مع نفسه، حينئذ لا يمكننا تفادي الشعور بالضيق من عدم دقة اللغة. كذلك ليس بمستطاعنا نكران بأن خاصية المُحايثة هذه *d'immanence* لم توسم بدءًا من قبل سارتر نفسه الذي جعلنا ندرك[15]، كما رأينا سابقاً، بأن الشجرة والدار اللتين تصورهما بودلير واللذان لا "مهمة لهما سوى تقديم [للشاعر] فرصة تأمل نفسه *se contempler*". يبدو لي أنه من الصعب، عند هذه النقطة، عدم التشديد على "المساهمة الصوفية" بتوحيدها للذات والموضوع، والتي يتمتع بها الشعر. من الغريب أن نرى سارتر، على بعد بضعة سطور من هذا، يمرُ من "المُتعالي المُموضعِ" إلى "ذلك النظام التراتيبي للأشياء التي توافق على تضييع نفسها se perdre لكي تشير إلى أشياء أخرى"، حيث "يعثر بودلير ثانية على صورته *son image*". ذلك لأن جوهر شعر بودلير هو القيام بصنع، حتى وإن دفعَ ثمن هذا بتوتر مُقلق، المزيج بين الذات [المُحايثة] وتلك الأشياء، التي تقبل بتضييع نفسها *se perdre* لكي تُسبب في آن معاً القلق وتأمله.

لقد حددَ سارتر المُتعالي عبر المعنى المُقبل للحاضر، كما أعتبرَ الأشياء المُتعالية المُعطى معناها من قبل الماضي، والتي يكمن جوهرها في كونها علاقة للمحايثة مع الذات. وسوف لن يكون أي عائق حياله (سنرى

بعد قليل بأن ذلك الإلتباس ناتج في جزء منه عن الأشياء التي يجري تأملها)، لو لم نكن سنضيع في مُنزلاقات الإمكانية التي تطرح بوضوح التمييز الجذري ما بين العالم النثري للفاعلية ــ حيث تكون الأشياء بالدقة خارجية عن الذات وتحصل من المستقبل على معنى جذري (يحُدد الطريق اتجاه السهم) وعالم الشعرــ يمكننا في الحقيقة تحديد الشاعري le poétique باعتباره مثيلاً لصوفية كاسرير *mystique* de Cassirer، والبدائي primitif لدى ليفي بريهل Lévy–Bruhl، والطفولي *puéril* عند بياجيت Piaget، وذلك من خلال علاقة المُساهمة *participation* ما بين الذات والموضوع. إنّ هذه المساهمة *participation* حالية: ما علينا تحديدها بمستقبل مُتخفٍّ (والأمر ذاته في ما يتعلق بسحر البدائيين، لأنه ليست النتيجة هي ما يعطي معنا للعملية، ذاتها، فلكي تكون فاعلة، ينبغي عليها أولاً *d'abord*، وبمعزل عن النتيجة، أن تكون المعنى الحيّ والحاد للمساهمة: على العكس من هذا، ليس لعملية السهم من معنى آخر بالنسبة للذات سوى المستقبل، والطريق الذي يقود نحوه). كذلك لا يتعلق معنى الشيء في المساهمة الشعرية بالماضي. ضمن العملية الشعرية، يتحدد معنى أشياء الذاكرة بالغزو الحالي *actuel* الذي تقوم به الذات، كما لا يمكننا التغاضي عن التوجه الذي يقدمه علم الإشتقاق، الذي يتعامل مع الشعر باعتباره خلقاً création. إنّ إمتزاج الذات والموضوع يتطلب زحزحة كلّ واحد منهما لنفسه وتجاوزها من أجل اللقاء بالآخر. إنّ إمكانية التكرارات المحضة هي وحدها منْ يمنع رؤية أولوية الحاضر. لكن علينا الذهاب أبعد من ذلك حدّ القول بأن الشعر لم يعرف أبداً *jamais* الندم على الماضي. فالندم الذي لا يكذب ليس شاعرياً؛ كما يكفُ عن أنّ يكون حقيقياً كلما أصبح كذلك، ما دام أن الماضي، ضمن الشيء المأسوف عليه، يتمتع بأهمية

أقل بحد ذاته، منها عن التعبير عنه.

لكن هذه المبادئ التي بالكاد قد تمّ الإعلان عنها تُثير أسئلة تقودنا ثانية نحو تحليل سارتر (الذي لم أبتعد عنه إلاّ لكي أظهر عمقه). إذا ما كان الأمر كذلك، وإذا ما كانت عملية الشعر تقتضي تحول الموضوع إلى ذات، ستكون الذات، والموضوع شيئاً آخر كمجرد لعبة، وستلمعُ مواراة ما؟ وسوف لن يكون هناك من شك، من حيث المبدأ، بإمكانية الشعر. لكن ألم يكن تاريخ الشعر مجرد سلسلة من الجهود العبثية؟ من الصعب نكران أن الشعراء بشكل عام يخُادعون trichent! "يكذب الشعراء كثيراً"، يقول زرادشت، ويضيف "زرداشت نفسه شاعر". بيد أنّ إمتزاج الذات والموضوع، الإنسان والعالم، لا يمكن أن يكون تصنعاً: يمكننا عدم محاولة ذلك، غير أن الكوميديا لن تكون مبررة فيه. لكنها، كما يبدو، مستحيلة! إن هذه الإستحالة، يتمثلها سارتر عن حق، ولنقل بأن بؤس الشاعر هو رغبته في الجمع موضوعياً ما بين الكينونة والوجود l'être et l'existence. تُشكل هذه الرغبة، كما ذكرتُ ذلك آنفاً، ووفقاً لسارتر، تارة رغبة بودلير خصوصاً، وتارة أخرى رغبة "كل شاعر"، لكنها في جميع الأحوال مركبٌ ما بين اللامتحول والفاني، ما بين الكينونة والوجود، ما بين الذات والموضوع، الذي يبحثُ عنه الشعر، ويحدده بلا مُنازع، أي أن الشعر يحُدد المُركبَ، ويصنع منه مملكة المُستحيل، الذي لا يرتوي. لسوء الحظ، من الصعب قول أي شيء عن المستحيل، الخاضع للكينونة. يقول سارتر عن بودلير (وتلك هي لازمة محاضرته) بأن الشر كان قائماً فيه، وذلك عبر رغبته في أن يكون ذات الشيء الذي كان عليه لدى الآخرين: وهكذا يكون قد تخلى عن حقه في الوجود الذي يظل مُعلقاً. لكن الإنسان يتفادى، عموماً، أن يتحول وعيه، بعد أن صار وعياً تأملياً

للأشياء، ويصبح هو ذاته شيئاً مثل أي شيء آخر. يبدو لي بأن الأمر ليس كذلك، وبأن الشعر يُمثل النمط الذي يتيح له، بشكل عام (ضمن جهله للوسائل التي يعرضها عليه سارتر)، الهروب من المصير الذي يختزله إلى مجرد إنعكاسٍ للأشياء. صحيح أنّ الشعر، الذي يرغبُ في التوحيد ما بين الأشياء المُتأملةِ والوعي، الذي يتأملها، يرغب في الحصول على المستحيل. لكن أليست الوسيلة وحدها، التي تجعله يرفض أن يكون مجرد إنعكاسٍ للأشياء، هي في الحقيقة الرغبة في المستحيل؟

الشعر هو دائماً بمعنى ما نقيض الشعر

أعتقد بأن بؤس الشعر تمّ تمثله بوفاء عبر صورة بودلير التي يقدمها سارتر. هناك أرغام داخلي في الشعر، يدفعُ نحو صنعِ شيء جامدٍ من عدم الرضا. يقوم الشعر، في حركته الأولى، بتحطيم الأشياء التي يتوجسها خيفة، ويحولها، عبر دمار ما، إلى سيولة وجود الشاعر، التي لا يمكن القبض عليها، وبدفعه لمثل هذا الثمن يأمل بالعثور ثانية على وحدة العالم والإنسان. لكنه في ذات الوقت الذي يعمل فيه على هذا الإنفكاك، يحاول القبض على هذا الإنفكاك *saisir ce dessaisissement*. كل ما استطاع القيام به كان إحلال الإنفكاك *dessaisissement* عن الأشياء المحجوزةِ *saisie* في الحياة المُختزلة: ولا يمكنه إيقاف فعله إلاّ إذا ما أخذ الإنفكاك مكان الأشياء.

نشعرُ عند هذه النقطة بصعوبة تماثل تلك التي يواجهها الطفل، فهو حرٌّ شريطة عدم تنكره للبالغ، كما لا يمكنه القيام بذلك من دون أن يصبح هو بالغًا بدوره ومن ثم يفقد حريته. لكن بودلير، الذي لم يخضع أبداً لسلطات المعلمين، والذي تَضمنُ حريته عدم الرضا إلى النهاية، كان

عليه أيضاً التنافس *rivaliser* مع تلك الكائنات التي رفض إحلال نفسه في مكانها. صحيح أنه كان يبحث عن نفسه، وبأنه ضيعها، لكنه لم ينسها أبداً، وكان ينظر لنفسه وهي تنظر، بيد أن الإستحواذ *récupération* على الكينونة قد حصل، كما إشار سارتر إلى ذلك، وهو بمثابة عبقريته، توتره وعجزه الشعري. لا ريب أن هناك، في أصل توجه الشاعر، يقيناً بالوحدة *unicité*، والإنتقاء الذي من دونها يفقد مشروع إختزال العالم إلى مصاف الذات، أو تضييعها في العالم، المعنى الذي كان يتمتع به. في الحقيقة، لقد قللَ سارتر من شأن بودلير، بسبب عزلته، التي تركه فيها زواج أمه الثاني. وكان فعلاً "شعوراً بالعزلة، منذ طفولتي"، "مصيرٌ أبدي للعزلة"، التي تحدَّث عنها الشاعر نفسه. غير أن بودلير كشف، بلا شك، عن نفسه عبر التعارض ذاته بينه وبين الآخرين أيضاً، وقال: "حينما كنتُ صغيراً تماماً، شعرتُ بأن في قلبي عاطفتين متناقضتين، الرعب من الحياة، ونشوة الحياة". كذلك لا يمكننا لفت الإنتباه أكثر نحو ذلك اليقين الذي لا يمكن تعويضه للحياة، والذي لا يشكل قاعدة للعبقرية الشعرية وحسب (التي رآها بليك Blake باعتبارها النقطة المُشتركة بين كلّ البشر ــ التي يصبحون بفضلها متشابهين ــ وجميع الأديان (لكلّ كنيسة)، وكلّ وطن. صحيح أن الشعر كان يرد دائماً على رغبة الإستحواذ من الخارج على الوجود *l'existence* المُتفردِ ويُثبت شكله، الذي كان محروماً منه في البدء، ولن يصبح حساساً إلاّ من داخله، حيال الفرد أو الجماعة. لكن من المشكوك فيه أن لا يكون لوعينا بالوجود بالضرورة *nécessairement* سوى تلك القيمة الخادعة للوحدة *unicité*: يشعرُ بها الفرد تارة عبر إنتمائه للمدينة، للعائلة، أو حتى بالزوجين (وهكذا وفقاً لسارتر، كان بودلير الطفل مشدوداً جسداً وقلباً بأمه)، وتارة أخرى بشأنه الشخصي. لا شك أن هذه الحالة الأخيرة

خاصة، في أيامنا هذه، حيث يكون النداء الشعري ـ الذي يؤدي إلى شكل من الخلق الكلامي تكون فيه القصيدة بمثابة استعادة للفرد ـ وهكذا يمكننا القول عن الشاعر بأنه الجزء الذي يعتبر نفسه الكلّ، الفرد الذي يَسلكُ وكأنه جماعة. لحدٍّ تكونُ فيه حالات عدم الرضا، الأشياء المُخيبةِ، التي تكشف عن الغياب، في نقطة معينة الأشكال الوحيدة التي يتمكن من خلالها للتوتر الفردي من العثور ثانية على وحدته المُخيبة. فيما تجُمد المدينة هذه الوحدة، وعند الإقتضاء تعطل حركاتها، لكن ما يمكنها، وما تستيطع فعله، قد يحسب الوجود المعزول بأنه يستطيع، في أحسن الحالات، القيام به، لكنه لا يقدر عليه. كان بإمكان سارتر القول عن بودلير ما يشا[16]: "كانت أمنيته الغالية تماماً هي أن يكون *d'être* كالحجرة، كتمثال، في الراحة الهادئة للسكون"، كذلك بمقدوره تبيان أن الشاعر كان يطمعُ بشراهة على سحب شيء ما من ضباب الماضي ولو صورة مُتجمدة، من تلك الصور التي دعاها تساهم في الحياة المفتوحة، اللانهائية[17] وفقاً لسارتر بالمعنى البودليري sens baudelairien، أي غير قانعة. لهذا من العسف القول عن بودلير بأنه كان يرغب بالتمثال المستحيل، وكان عاجزاً، لا سيما إذا ما أضفنا مباشرة بأن بودلير كان يرغب بالمستحيل أكثر من رغبته في التمثال.

ما هو أكثر معقولية ـ وأقل إحتقاراً ـ هو القبض "من هنا" على نتائج عاطفة التوحيد (التي كان يتمتع بها شعور بودلير الطفل، وحده ـ ومن دون أن يكون هناك ما يخُفف حمله ـ من نشوة ورعب الحياة، وكلّ المآلات: "هذه الحياة البائسة...". لكن سارتر على حق عندما يقول بأنه كان يرغب بها يبدو لنا وكأنه vau-l'eau. كان يرغب فيه، على الأقل كضرورة للرغبة في المستحيل *l'impossible*، أي أنه كان يرغب فيه بحد ذاته،، وفي ذات الوقت، بطريقة كاذبة كخرافة. من هنا كانت

حياته النائحة كداندي dandy مُتعطش بشراهة للعمل، وإنغماره بمرارة في البطالة غير النافعة. لكن، وكما يقره سارتر، كان "توتره الذي لا مثيل له" قد سلحه، ومكنه من إنتزاع شيء ممكنٍ من موقف مزيفٍ: حركة ناجزة من الإثارة والرعب المُمتزجين منحت شعره إمتلاءً راسخاً، بلا ضعف عند حد *à la limite* حساسية حرة، والرقة، والعقم المُستنفذ التي تُقلق سارتر: مناخ الرذيلة، الرفض، الحقد، هي التي تردُ على توتر الإرادة ذاك، ــ مثلما ينكر البطل الرياضي وزن الأثقال ــ وترغمه على الخير. صحيح أنّ الجهد العبثي، والأشعار التي تتحجر فيها تلك الحركة (التي تختزل الوجود إلى مصاف الكينونة) قد صنعت من الرذيلة، من الكراهية ومن الحرية اللانهائية *infinies* أشكالاً طيعةً، هادئة، وساكنة كما نعرف. صحيح أنّ الشعر، الذي يدوم، هو دائماً عكس الشعر، ما دام أنه يحول النهاية الفانية إلى أبدية. لكن ليس من المهم أن تكون لعبة الشاعر، التي يكمن جوهرها في ضم موضوع القصيدة للذات، دون أضعافها، ضمها للشاعر المُخيبِ، الشاعر المُهان بحكم الإخفاق وعدم الرضا. لحدٍّ يكون فيه الموضوع، العالم، الذي لا يمكن إختزاله، ولا إلحاقه بشيء آخر، والمُتجسد عبر خلق المجائن الشعرية، وتَكشفهُ القصيدة، وغير القائم في حياة الشاعر التي لا تُطاق. إنّ نزاع الشاعر مع الموت وحده منْ يكشف، عند اللزوم، وفي النهاية، عن صدق الشعر، وبغض النظر عما يقوله سارتر عنه، مع أنه يعيننا في عدم الشك بغايته، السابقة لمجده، الذي كان بمقدوره وحده تحويله إلى حجرة، ويستجيبُ لإرادته: كان بودلير يرغبُ في المستحيل حتى النهاية *Baudelaire a voulu l'impossible jusqu'au bout*.

بودلير وتمثال المستحيل

يبرزُ التفحص القليل في شعوره بواقعه الخاص التردد. فنحن لا نعرفُ "بوضوح" ما الذي كان بودلير يحسبه سيادياً. وربما كان علينا الإستنتاج حتى، ما دام أنه يرفض التعرف عليه، بأنه المؤشر على العلاقة الحتمية للإنسان بالقيمة. كذلك يمكننا خيانة ما نحسبه، بالنسبة لنا، سيادياً، إذا ما كان ضعفنا يقرره "بوضوح": من الذي يندهش من أمر أن الحرية تقتضي القيام بقفزة، وإقتلاع المرء لنفسه بغتة وبطريقة غير متوقعة، وغير مُعطاة لذلك الذي يُقرر من البداية؟ صحيح أن بودلير سيبقى بالنسبة لذاته متاهةً: كان يتركُ حتى النهاية كل الممكنات مفتوحة وفي كل الاتجاهات، كما كان يأمل في الوصول إلى سكون الحجر، وباستمناء شعر onanisme d'une poésie جنائزي. كيف يمكن عدم رؤية ذلك التسمر لحياته بالماضي، الانهاك الذي يعلنُ عن الخرع، الشيخوخة المُبكرةِ، والعجز. تنطوي أزهار الشر *les fleurs du Mal* على ما يُبرر تأويل سارتر، والذي يقول بأن بودلير كان مهموماً في أن لا تكون حياته سوى الماضي "غير القابل للتحوير، والتحسن"، وقد أختارَ "تأمل حياته من زاوية نظر الموت، وكأن ثمة نهاية سابقة لأوانها قد جمدته". من الممكن أن يكون امتلاء شعره مرتبطاً بالصورة الساكنة لبهيمة ما، وقد سقطت في الفخ، التي قدمها عن نفسه، المهووس بها والتي لم ينفك عن ذكرها. بذات الطريقة التي تتشبث بها أمة من الأمم بالفكرة التي تعطيها لنفسها، والتي تفضل الاختفاء عن الوجود، بدلاً من تجاوزها لتلك الفكرة. يتوقف الخلق الذي يتلقى حدوده من الماضي، ولا يستطيع تخليص نفسه منه، بسبب شعوره بعدم الرضا، ومن ثم يقتنع بحالة ساكنة من عدم الرضا. إن هذه المتعة الكئيبة، كإمتداد لإخفاق ما، والخشية من القناعة تحولُ الحرية إلى نقيضها. لكن

سارتر يرتكز على واقع أن حياة بودلير قد تمّ لعبها عبر بضعة أعوام قليلة، وكانت بطيئة بعد تألقات الفتوة ـــ سقوط لا ينتهي. "منذ عام 1846، يقول (أي حينما كان عمره 25 عاماً)، أنفق نصف ثروته، وكتبَ معظم أشعاره، وأعطى لعلاقته بوالديه شكلها النهائي، وأصيبَ بمرض الزهري الذي سيجعله يتعفن ببطء، والتقى بامرأة ستثقل كالرصاص على كلّ ساعات حياته، ثم قام بسفرة طبعت كلّ عمله بما هو أجنبي"(17). غير أنّ طريقة النظر هذه تنطبق على رأي سارتر في "الكتابات الحميمية" *Ecrits intimes*. أنها تكرارات تعصر قلبه. تستوقفني أكثر رسالة، يرجع تاريخها إلى 28 كانون الثاني/ يناير 1854(18). يقدم بودلير في تلك الرسالة سيناريو دراما: يحصلُ شغيل مدمن على الكحول، في ليلة، وفي مكان معزول، على موعد من زوجته التي تركته، وكانت ترفض العودة إلى الدار بالرغم من توسلاته، يرغمها على السير على طريق يعرف أنها، بسبب الظلمة، ستقسط من خلاله في بئر بلا حجر على فوهته. كما كانت في تلك الرسالة أغنية كان ينوي إدخالها على الحكاية. "تبدأ، كما كتب، بـ

Rien n'est aussi-z-aimable

Franfru-Cancru-Lon-La-Lahira

Rien n'est aussi-z aimable

Que le scieur de long

... يُلقي، في النهاية، نشار الخشب الطويل الطيب بزوجته في الماء، ويقول حينها، وهو يكلمُ جنية البحر ....

غني يا جنية البحر غني

Franfru-Cancru-Lon-La-Lahira

غني يا جنية البحر غني

عندك الحق بالغناء

لأن لديك البحر لتشربيه،

ولب خبزي لتأكليه"!

يتحمل نشار الخشب خطايا المؤلف؛ بحكم زيحان ـ قناع ـ صورة الشاعر فجأة وتجمدها، تشوهها وتغييرها: لقد كفت أن تكون تلك الصورة المحددة بإيقاع مُتكلف، شديد التوتر بحيث يفرض نفسه ويتشكل مسبقاً[19]. ضمن الشروط المختلفة للغة، يكفُ الماضي المُحدد أن يكون ساحراً؛ فثمة ممكن لامحدود يفتحُ جاذبيته الخاصة، جاذبية الحرية، ورفض الحدود؟ إذ ليس المصادفة منْ ولَّد في ذهن بودلير تلك التيمة التي جعلته يجمع ما بين نشر الخشب وفكرة إغتصاب ميتة. فعند نقطة القتل هذه، تمتزجُ الشبقية، الرقة والضحك مع بعضها (كان يرغبُ على الأقل بإقحام حكاية على المسرح، أي الإغتصاب الذي قام به الشغيل لزوجته). كتبَ نيتشة(20): "إن نتمكن من رؤية الكائنات التراجيدية تغرقُ وفي ذات الوقت نتمكن من الضحك منها *pouvoir en rire*، على الرغم من الفهم العميق، الإنفعال والتعاطف الذي نشعرُ به حيالها، ذلك ما هو إلاهي". يمكن لعاطفة إنسانية ضعيفة اكتساب معنى لا يُطال: لقد لجأ بودلير، من أجل بلوغها، لوسائل بائسة تتعلق بإخفاق البطل، وإنحطاط لغته. لكن بارتباطها بمثل تلك التنازلات، لا يمكن الحط من قمة جنية البحر *sommet de la Sirène*. فأزهار الشر التي يتجاوزها، ترسمُه، وتضمن

له أكتمال المعنى وتشيرُ إلى نتائجه النهائية. لم يواصل بودلير المشروع الذي قرره لكتابة تلك الدراما. وقد يكون كسله المعهود، أو عجزه اللاحق، سبّبَ ذلك. أو مدير المسرح الذي عرضها عليه جعله يفهم ردة فعل الجمهور المتوقعة؟ كان بودلير على الأقل، من خلال هذا المشروع، قد ذهبَ إلى أبعد ما كان بإمكانه: من أزهار الشر وحتى الجنون، ذلك ليس بتمثال المستحيل، لكنه التمثال المستحيل الذي يحلم فيه.

الدلالة التاريخية لأزهار الشر

إن معنى ـ أو لا معنى ـ حياة بودلير، استمرار الحركة التي أوصلته من شعر عدم الرضا إلى الغياب المُعطى في الانهيار، ليست ملحوظة عبر نشيد واحد فقط. حياة برمتها غُيبت بعناد *obstinément*، أمّا سارتر، فيعتبرها حصيلة لإختيار سيِّءٍ، ورعبه من أن يكون راضياً ـ رفضه للارغمات الضرورية النافعة ـ إن الجانب الذي أتخذه بودلير هو الأكثر عرضة للاتهام. مقطعٌ من رسالة لأمه[21] يُعبر عن هذا الرفض الجديد للخضوع حيال إرادته الخاصة..."...وباختصار، يقول، لقد تبين *démontré* لي في مجرى هذا الأسبوع بأني كنتُ قادراً على ربح مالٍ، وإذا ما ثابرت وتابعتُ العمل، الكثير من المال. لكن حالات فواضيٍّ السابقة، وبؤسي المُستمر، وعجزي الجديد الذي ينبغي التغلب عليه، وإنخفاض الطاقة بسبب المُعاكسات الصغيرة، وفي الأخير، لكي أقول كلّ شيء، ميلي نحو الاستحلام قد فسخت كلّ شيء".

تلك هي واحدة من الخصائص الفردية، التي تكون، بهذه الحالة، بمثابة عجزٍ. كذلك يمكن تأمل الأشياء عبر الزمان، والحكم هناك بأن ثمة واقعة رعب من العمل تَرتبطُ بوضوح بالشعر ـ وتستجيب لضرورة

مُعطاة موضوعياً ـ كما نعرفُ بأن ذلك الرفض، والاشمئزاز هذا قد تمت معايشتهما (فالأمر لم يكن متعلقاً بأقل من قرار عُطل) وحتى بودلير نفسه، في مرات مُتعددة، ببؤس وبلا انقطاع، قد خضعَ لمبدأ العمل: "في كل لحظة، كتبَ في يومياته الحميمية[22] نحن مسحوقون تحت فكرة الزمان والإحساس به. وليس هناك سوى وسيلتين للإفلات من هذا الكابوس، لكي يتم نسيانه: اللذة أو العمل. اللذة تستهلكنا. العمل يُقوينا. لنختار". تتجاور هذه الوضعية مع صيغة أشرنا إليها آنفاً[23] "ينطوي كلُّ إنسان، في كل ساعة، على فرضيتين مُتزامنتين، تذهب واحدة منهما نحو الله، والثانية نحو الشيطان. إن ذكر الله، أو الروحانية، تعبر عن رغبة صعود الدرجات، وذكر الشيطان، أو الحيواني، يُعبران عن فرح الإنحطاط". لكن الوضعية الأولى وحدها منْ يُدخل معطيات واضحة. اللذة هي الشكل الإيجابي للحياة الحسية: لا يمكننا تحملها من دون استهلاك غير مُنتجٍ لمصادرنا (أنها تهلكة). أمّا العمل، على العكس من ذلك، هو عالم الفاعلية: حصيلة تأثيره هي إثراء مصادرنا (يقويها). والحالة هذه، هناك "في كل إنسان"، وفي كل ساعة، "فرضيتان متزامنتان"، الأولى تذهبُ نحو العمل (إثراء مصادرنا)، فيما تذهب الأخرى نحو اللذة (إنفاق المصادر). يردُ العمل على هم الغد، واللذة على اللحظة الآنية. العمل نافعٌ ويُرضي، واللذة، غير نافعة، وتترك شعوراً بعدم الرضا. تضعُ هذه الاعتبارات الإقتصاد في أساس الأخلاق، كما تضعه في أساس الشعر. يتعلق السؤال دائماً، في كل ساعة، بالسوقيةِ والمادية vulgaire et matérielle: "إذا ما أخذنا مصدري الحالية بعين الاعتبار، هل ينبغي إنفاقها أم زيادتها"؟ إذا ما تناولناه بمجمله، يكون رد بودلير مُتفرداً. من جانب، تمتلئ ملاحظاته بحزم على قرار العمل، بيد أن حياته كانت على طولها ترفض الفاعلية المُنتجة. بل وإنه كتبَ: "أن يكون الإنسان نافعاً، ذلك

ما بدا لي دائماً شيئاً قبيحاً". تنطوي ذات الإستحالة على إتخاذ قرار الذهاب نحو الخير على ذلك التعارض ولكن على مستويات أخرى. أنه لا يختار الله والعمل وحسب، بطريقة أسمية خالصة، لكي لا ينتمي للشيطان إلاّ بطريقة أكثر صميمية. لكنه غير قادر حتى على الإقرار إذا ما كان ذلك التعارض خاصًا به، ومن داخله (تعارض العمل واللذة)، أو أنه خارجي (تعارض الله مع الشيطان). لا يمكننا القول سوى أنه يميل نحو رفض شكله المُتعالي: في الواقع en faite، ما يتغلب فيه هو رفض للعمل، ومن خلاله الحصول على الرضا؛ ولا يحتفظ بالمتعالي من فوقه إلاّ لكي يُشددُ على قيمة الرفض وحتى يشعرَ بقوة أكبر بجاذبية قلق حياة غير قانعة.

لكن هذا ليس بالخطأ الفردي. فعيب تحليلات سارتر يكمن بالدقة في إكتفائه بهذا الجانب. وذلك ما يختزلها إلى مستوى اللمحات السلبية، والتي ينبغي ضمها للزمن التاريخي بغية الحصول منها على رؤية إيجابية. إن علاقات الإنتاج والإنفاق قائمة في التاريخ *dans l'histoire*، كذلك تجربة بودلير قائمة في التاريخ *dans l'histoire*. فهي تتمتع إيجابياً *positivement* بالمعنى الدقيق الذي يمنحه لها التاريخ.

وكأي فاعلية أخرى، يمكن مواجهة الشعر من زاوية الإقتصاد. والأخلاق في ذات الوقت كالشعر. في الحقيقة، كان بودلير، عبر حياته، وتأملاته الشقية، قد طرحَ بقوة في تلك الميادين هذه المشكلة الحاسمة. إنها المشكلة التي تمسُ وتتفادى تحاليل سارتر في ذات الوقت. فهذه التحاليل تخطئ في تصورها للشعر والموقف الأخلاقي للشاعر باعتبارهما حصيلة لاختيار ما. وإذا ما أعترفنا بأن الفرد قد اختارَ، سيكون المعنى الذي خلقه لدى الغير بمثابة ردٍّ على الحاجات الإجتماعية. إن المعنى الكامل لقصيدة من شعر بودلير ليس مُعطى ضمن أخطائه، وإنما في الانتظار التاريخي ــ

العام ـ المُحدد، الذي ردت عليه "أخطاءه". ظاهرياً، تبدو الاختيارات المُماثلة لاختيارات بودلير، ممكنة الحدوث، وفقاً لسارتر، في أزمنة أخرى. لكنها لم تتمتع، في الأزمنة الأخرى، بمآلات شبيهة بمآلات أشعار أزهار الشر *Fleurs du Mal*. بإهماله لهذه الحقيقة، يكون النقد التفسيري لسارتر قد أقحم عليها رؤى عميقة، كما لا يستطيع ذلك النقد الأخذ بعين الاعتبار الأمتلاء الذي غزت فيه أشعار بودلير، في زماننا هذا، العقل (أو لا يضعها بعين الاعتبار إلاّ بطريقة مقلوبة، أي بالتشنيع). حتى من دون الحديث عن عنصر النعمة، أو الحظ، لا يعبر "التوتر الذي لا مثيل له" لبودلير عن ضرورة فردية وحسب، وإنما نتيجة لتوتر مادي *matérielle*، مُعطى تاريخياً من الخارج. إن العالم، المجتمع، الذي كُتبت عبرهما أشعار أزهار الشر، كان عليهما، باعتبارهما ما يتجاوز اللحظة الفردية، الرد على تلك الفرضيتين المتزامنتين، واللتان لم تكفّا عن المطالبة بالحصول على قرار إنساني: كما هو الأمر بالنسبة للفرد، المجتمع مطالبٌ بالاختيار ما بين همّ المستقبل أو همّ اللحظة الحاضرة. يُبنى المجتمع، جوهرياً، فوق حالات الضعف الفردية، التي تعوضها قوته: إنه بمعنى محدد ما ليس عليه الفرد، ذلك لأنه ـ المجتمع ـ مُرتبط *liée* أولاً بالمستقبل. لكنه لا يستطيع التنكر للحاضر ويترك له جزءًا لا يكون قراره مُعطى سلفاً بالمطلق. إلاّ وهو جانب الأعياد، التي تشكل فيها التضحية اللحظة الثقيلة[23]. تُركز التضحية le sacrifice الانتباه على الانفاق من أجل اللحظة الحاضرة، على حساب المصادر التي يأمر همها، من حيث المبدأ، عدم الانفاق. لكن مجتمع أزهار الشر لم يعد ذلك المجتمع الغامض الذي يُعطي، ويتمسك بعمق، بأولوية المستقبل، ويترك شيئاً من المقدس *sacré* (المُتنكر، من جانب آخر، والمُغطى بقيمة المستقبل، وذلك بجعله مُتعالياً، أبدياً، وكأساس لا يتزحزح

للخير du Bien) كحضور اسمي للحاضر. هذا هو المجتمع الرأسمالي capitaliste باندفاعه الناجز، والذي يحتفظ بالجزء الأكبر من منتوجات العمل لصالح وفرة وسائل الإنتاج. لكن من نافورات فرساي Versailles العظيمة حتى السدود الحديثة، ثمة قرار ما قد تدخل لا يتماشى ليس مع المعنى الجمعي المُعترض على الإمتيازات المُعطاة للبعض وحسب: كان ذلك القرار يتعارض، جوهرياً، مع نمو القوى المُنتجةِ لصالح المُتع غير المُنتجةِ. كان المجتمع البرجوازي، في وسط القرن التاسع عشر، قد اختار اتجاه السدود: لقد أدخل على العالم تحولاً أساسياً. منذ ولادة شارلس بودلير وحتى وفاته، أنخرطت أوروبا ببناء شبكة من السكك الحديدية، وفتح الإنتاج أفق النمو اللامحدود لقوى الإنتاج، كما حدد ذلك النمو كهدف له. فالعملية المُعدة منذ زمن طويل شرعت بتحول سريع للعالم المُتحضر، المُؤسس على أولوية المستقبل، أي على التراكم الرأسمالي *l'accumulation* capitaliste. من جانب البرولتاريا، كان ينبغي التنكر لهذه العملية، باعتبارها محدودة بما يتعلق بالربح الشخصي للرأسماليين: لهذا أثارت الجانب المضاد للشغيلة. ومن جانب الكتاب، فكما وضعت نهاية لروائع النظام القديم وأحلت النفعيين محل الأعمال المجيدة، حركت الاحتجاج الرومانسي. كان بإمكان هذين الاحتجاجين المختلفين الاتفاق على نقطة بعينها. كانت الحركة العمالية، التي لا يتناقض مبدؤها مع المراكمة، قد منحت هدفه، ضمن أفق المستقبل، تحرير الإنسان من عبودية العمل. كما وضعَ الرومانسيون، مباشرة، شكلاً ملموساً للرفض، وما يختزل الإنسان إلى مستوى قيم النفعية. كان الأدب التقليدي لا يعبر ببساطة إلاّ عن القيم اللانفعية (العسكرية، الدينية، والإيروسية) والمعترف بها من قبل المجتمع أو الطبقة المهيمنة: كانت الرومانسية تتنكر لقيم الدولة

الحديثة والفاعلية البرجوازية. لكن لكي يكتسي شكلاً دقيقاً، لم يكن ذلك التعبير خالياً من الشكوك. غالبًا ما كانت الرومانسية تكتفي بنشوة الماضي المطروح بسذاجة عكس الحاضر. لم يكن ذلك سوى تسوية: كانت قيمة الماضي ذاتها قد تركبت مع المبادئ النفعية. أمّا مفهوم الطبيعة، الذي كان بإمكان تعارضه أن يكون أكبر جذرية، فلم يقدم سوى إمكانية الهروب المؤقت (عشق الطبيعة يتوافق، من جانب آخر، برهافة مع أولوية النافع، أي الغد، كما كان نمط الترضية الأسرع ـ الأقل أذية ـ للمجتمعات النفعية: ليس هناك بطبعية الحال ما هو أقل خطراً وتخريباً، وأقل توحشاً من وحشية الصخور). كان الموقف الرومانسي للفرد *l'individu* يبدو للوهلة الأولى موقفاً أكثر منطقية: يتعارض الموقف الفردي أولاً مع الإرغام الإجتماعي باعتباره وجوداً حالماً، حماس وتمرد ضد النظام. لكن المُطالبة الفردية ليست دائمية، لأنها لا تتمتع بصلابة وديمومة الأخلاق الدينية، أو قانون شرف جماعة ما. العنصر الوحيد الدائم لدى الأفراد يكمن في المطالبة بعدد من المصادر الدائمة يمكن لمشاريع رأس المال تلبيتها بطريقة مُقنعة. لحدٍّ يكون فيه الفرد هو غاية المجتمع البرجوازي الضروري كضرورة النظام التراتبي، نظام المجتمع الإقطاعي. ولا يُضيف شيئاً آخرَ غير اقتفاء درب المصلحة الفردية التي يعتبرها مصدرَ وفاعلية رأس المال. إن الشكل الشعري، الهائل، للفردانية والحساب النفعي هما بمثابة ردٍ مُتطرف، لكنه بالرغم من ذلك رد: في شكلها المُكرسِ، لم تكن الرومانسية في مسارها العام سوى حركة ضد رأسمالية للفردانية البرجوازية. تمزقٌ، نفيٌ للذات، حنين لما حدث في الماضي، وجميعها تعبر عن الضيق البرجوازي الذي يعبرُ، بدخوله في التاريخ وارتباطه بحركة رفض المسؤولية، عن عكس ما كان عليه، غير أنه يتدبر نفسه حتى لا يتحمل العواقب، أو حتى

سحب منفعة منها. ولم يتمكن النفي الأدبي من تخليص ذاته من أسس الفاعلية الرأسمالية القائمة على التسويات، إلاّ بوقت متأخر تماماً. ولم تشعر البرجوازية براحتها إلاّ في مرحلة النمو والتطور المضمون، أي بعد أن مرت لحظة الحمى المُرتفعة للرومانسية. لقد كف النقد الأدبي في هذه النقطة عن الارتباط بإمكانية التسوية. صحيح ليس هناك ما هو جذري لدى بودلير، لكن رغبته العنيدة في أن لا يجعل المستحيل حصة له، أي دخوله في الحظوةِ، التي يُعيننا سارتر على رؤيتها، جعلته يستقي من عبثية جهده ما استقاه الآخرون من تمردهم. كان المبدأ واضحاً: لم تكن لديه إرادة، بيد أنّ ثمة جاذبية قد جعلته فاعلاً بالرغم منه. إنّ رفض شارلس بودلير هو أعمق أشكال الرفض، ما دام أنه لم يكن تأكيداً على مبدأ متناقض. أنه يعبر فقط عن روح الشاعر المُعاقة، أي أنه يعبر عما لا يمكن الدفاع عنه فيه، المستحيل. كذلك فإن الشر، الذي لم يقم به الشاعر لكن الذي خضع بالأحرى لجاذبيته، هو الشر بعينه، ما دام أن الإرادة، التي لم ترغب في الخير، لم تكن الجزء الأضعف فيه. من جانب آخر، لن تكون هناك أية أهمية إذا ما كان هو الشر بعينه: الجاذبية نقيض الإرادة، لأنها تدمير للإرادة، كما يمكن أن تكون الإدانة الأخلاقية للسلوك المُنجذب،، لفترة ما، الوسيلة الوحيدة لتحريره من الإرادة. لقد استخدمت الأديان، المجموعات، وأخيراً الرومانسية، جانباً من الإغواء، لكنه كان حينذاك اغراءً خادعًا، لأنه حصلَ على موافقة إرادة تميلُ بذاتها نحو المُخادعة. وهكذا أصبح الشعر، الذي يتوجه نحو الحساسية لاغرائها، مُحدداً بموضوعات الإغواء التي يعرضها على أولئك الذين تستطيع إرادتهم تمثل الإرادة الواعية، والتي تفرض بالضرورة شروطاً، وتسأل عن الديمومة، والقناعة). يحُدد الشعر القديم الحرية الكامنة في الشعر. فيما يُلغي بودلير

من الكتلة الصاخبة لهذه المياه الكابح الملعون للشعر، الذي ما عاد يَضطلع بأي شيء، والخاضع الأعزل لجاذبية لا يمكنه أشباعها، جاذبية كانت قد دُمرت. وهكذا التفَّ الشعري على المطالبات التي توجه له من الخارج، مطالبات الإرادة، لكي لا يستجيب إلاّ لمطالباته الداخلية، التي يقرؤها عبر ما يجَذبه، والذي يعمل على العكس من الإرادة. ثمة شيء آخر في هذا الاختيار الفردي الضعيف الذي ينطوي عليه ذلك التحديد الكبير للشعر. فهو يفرض علينا ما هو أقل من الميل الشخصي، وبالتزامه بالمسؤولية، يُضيء حياة الشاعر. إن معنى أزهار الشر، أي معنى بودلير، هو حصيلة لإهتمامنا بالشعر. نحن نجهل كلّ شيء عن المصير الفردي، إن لم تكن الأشعار هي منْ حركه. لهذا لا يمكننا الكلام عنها إلاّ بالقدر الذي يُضيء حبنا لأزهار الشر (غير المفصولة، بل بالعكس المُرتبطة بالرقصة التي تسحبها). من هذا الجانب، يكمنُ الموقف المُتفرد للشاعر إزاء الأخلاق التي تأخذ بعين الاعتبار القطيعة التي صنعها: إن نفي الله عند بودلير يمثلُ بطريقة جذرية نفي أولوية الغد: إن التأكيد، الذي جعل بودلير يتمسك في آن معاً بالخير المُشتركِ لعاطفة ناضجة (التي قادته غالباً في تأملاته عن الأيروسية): لقد كشفت له بشكل مُنتظم، ولسوء الحظ (بطريقة ملعونة) عن التناقض الكامن في اللحظة ــ الذي لا نفر منه ــ والذي يُسلم نفسه لو كنا قادرين على الإمساك به. لا شك أن الموقف الملعون ــ المُهين ــ لبودلير لا يمكن تخطيه. لكن لا شيء يبرر، ضمن إمكانية التخطي، الراحة. فالتعاسة المُهينة تعثر ثانية على نفسها عبر أشكال أخرى، أقل سلبية، أكثر إختزالاً، بلا مفر، وبقسوة كبيرة ــ أو لامعقولة تماماً ــ لحد يمكن القول فيه بأنها سعادة وحشية. إن أشعار بودلير، بحد ذاتها، قد تمّ تخطيها: فالتناقض مع الخير (بالقيمة التي ينظم فيها المجتمع الديمومة)

وخلق عمل يدوم يضع الشعر من فوق طريق يتفكك فيه بسرعة، حيثما يتم إدراكه، بسلبية لا تني عن التعاظم، وكأنه الصمت الناجز للصمت.

ملاحظات بودلير

1- جان بول سارتر، "بودلير" Baudelaire مسبوق بملاحظة من ميشيل لايرس Michel Leiris. دار نشر غاليهار 1946، ص 80-18. لقد كتبت هذه الدراسة بمناسبة نشر كتاب سارتر.

2- ذات المصدر، ص 59.

3- نفس المصدر، ص 60.

4- نفس المصدر، ص 61.

5-نفس المصدر، ص 53.

6- نفس المصدر، ص 54-55

7- نفس المصدر، ص 114.

8-نفس المصدر، ص 25-26.

9- نفس المصدر، ص 26.

10- نفس المصدر، ص 43.

11- نفس المصدر، 26.

12- هذه الجملة بأكملها (ص43) "هذا هو تحديد الماضي بالمستقبل، أي تحديد الموجود بما لم يوجد بعد، والذي [بودلير] سوف يسميه "عدم الرضا" ـ سنعود إلى ذلك والذي تسميه فلسفة اليوم بالمتعالي". يعود سارتر، في الحقيقة إلى الذات (ص 204)، ويقول "إن مغزى، صورة المُتعالي الإنساني، تماثل تخطيه للموضوع... وسيط ما بين الشيء الذي يرتكز عليه والموضوع الغائب الذي يُشير إليه، ويحتفظ في داخله على شيء من هذا الأخير ويعلن عنه سلفاً، بالنسبة لبودلير، يُشكل ذلك الوسيط رمز عدم الرضا بحد ذاته.

13- نفس المصدر، ص 207.

14- نفس المصدر، 42.

15- سارتر هو من شدد على تلك النقطة.

16- نفس المصدر، ص 26.

17- أنا من يشددز

18- نفس المصدر، ص 126.

19- بمعنى ذلك الشيء غير المُلحق بأي شيء آخر سوى حركته الأولى، والذي لا يكترث بأي اعتبار خارجي.

20- نفس المصدر، ص 188-189

21-"المراسلات العامة" Correspondance générales، التي جمعها، بوبها ووضع ملاحظات عنها ج، غربه، كونادرد Crépt Conrad ال، المجلد رقم 1، ص 249.

22- في قصيدة تحمل عنوان "نبيذ القاتل" Le Vin d'assassin، والتي تسلط الضوء على ذلك النشار تشكلُ، في الحقيقة، واحدًا من أردأ قصائد الديوان، كانت الشخصية محبوسة من قبل الإيقاع البودليري. إنها بمثابة مشروع خارج حدود الصياغة الشعرية والتي جعلنا نلمحها لكنها تسقط ثانية في ما هو عادي.

23- ناشلاس Nachlas، 1882-1884.

24- المراسلات العامة، ص 193. تاريخ الرسالة هو 26 مارس 1853.

25-"قلبي عاري".

26-نفس المصدر.

27-نفس المصدر.

28-"الجانب الملعون" الذي تحدثت عنه في الفصل السابق، ص 33، ملاحظة رقم 1.

ميشله

Michelet

قليل من الأفراد منْ يراهن بسذاجة على بعض الأفكار البسيطة مثل ميشله: التي تُشكل، من وجهة نظره، الحقيقة والعدالة **la Vérité et la** Justice والعودة إلى الطبيعة la Nature التي تم ضمان تحققها. يُشكل عمله بمعنى ما فعل إيمانٍ جميل. لكنه إذا ما كان قد أبصر حدود العقل بغير وضوح، فإن الانفعالات التي تناقضه ــ ما أتوقف عنده هو التناقض ــ تجد فيه، أحياناً، شريكاً. لا أعرف كيف وصلَ إلى كتابة كتابٍ موجَّهٍ ككتاب الساحرة Les Sorcière (لا شك أنه ثمرة للصدفة ــ ظاهرياً ــ بضعة ملفات لم تُستعمل من قبل، جمعها بمرور السنوات، هي التي دفعته إلى تدوينها). لقد صنعَ كتاب الساحرة من مؤلفه واحداً من الذين يتكلمون بطريقة إنسانية للغاية عن الشر du *Mal*.

يبدو لي بأنه قد ضاعَ. فالدروب التي سلكها ــ بالصدفة، وبقيادة الفضول (كيفما كان)ــ لم تمنعه من بلوغ حقائقنا **nos vérités**. من المؤكد بأن تلك الدروب هي دروب الشر. ليس الشر الذي نرتكبه باستخدامنا للقوة تعسفياً على حساب من هم ضعفاء: فهذا الشر ce *Mal*، على العكس من ذلك، لا يذهب نحو المصلحة الخاصة، التي تفرضها الرغبة الجنونية للحرية. لقد لمحَ ميشله الانحراف الذي وصل إليه الخير *le Bien*. والذي حاولَ، لو كان قادراً، تبريره: كانت الساحرة ضحية وماتت وسط رعب لهب النار. كان من الطبيعي قلبُ قيم الثيولوجين théologiens. ألم يكن الشر بجانب الجلاد؟ تجُسد الساحرة الإنسانية المُعذبة، التي يُلاحقها الأقوياء. لا شك أنّ هذه الرؤى صحيحة جُزئياً، لكنها تجُازف قبلياً *a priori* بمنع المؤرخ نقله نظرته إلى ما هو أبعد. غير أن مُرافعته تخفي مساراً عميقاً. ما قاد ميشله بطريقة محسوسة هو دوخان الشر vertige du *Mal*: كان نوعاً من التيه.

تجذبُ هاوية ميشله بمعزل عن أي إرتباط بالمصالح الناتجة عن الأفعال السيئة (على الأقل، البعض منها، لكن إذا ما واجهناها بمجموعها، إلى أي حد ضعيف ستؤدي إلى المصلحة) إن جاذبية كهذه، المُنبثقة (مع ترسيم متفرد) عن رعب محَفل السبت، وتحدد ربما بعمقها المشكلة الأخلاقية. إن الحديث عن كتاب الساحرة (واحد من الكتب الأقل رداءة تاريخياً، عن السحر في المجتمع المسيحي) ـ وهو ليس كتاباً يرد على شروط العلم ـ وشعرياً، يشكل تحفة ميشله، كما أنه بمثابة فرصة لي لطرح مشكلة الشر عقلانياً.

التضحية

لا تقف معطيات هذه المشكلة خارج أصولها التاريخية، التي يؤسسها التعارض ما بين الأذية *maléfice* والتضحية *sacrifice*. ليس هناك مثل ذلك التناقض الحي في أي مكان آخر كوجوده في هذا العالم المسيحي، الذي تضيئه أشعة ما لا يحُصى من المحارق[1]. لكنه قائم بحد ذاته في كلّ زمان، ومكان، كما تمسُ ديمومته من جانبِ المبادرات الإجتماعية sociale، التي تصنع الكرامة، المُرتبطة بالأديان *religions*، والتضحية *sacrifice*؛ ومن جانب آخر، المبادرات الخاصة *particulière*، اللاإجتماعية، التي توسم المعنى الذي قلما يُعلن عنه للأذية *maléfice*، المُرتبطة بمزاولات السحر *magie*. تستجيبُ هذه الديمومة بلا شك لضرورة بدائية، يفرض وضوحها نفسه كمسلمة.

وها هي الضرورة التي يجب علينا تبيانها من هذه الناحية.

كما تفعل الحشرات، ضمن ظروف معينة، بتوجهها كمجموعة نحو خط الضوء، نحن نتوجه جميعنا عكس المنطقة التي يهُيمن عليها الموت.

يَكمن دافع الفاعلية الإنسانية، عموماً، في رغبة الوصول إلى النقطة الأبعد عن الميدان الجنائزي (الذي يُشير إلى ما هو مُتعفنٌ، وسخٌ، ونجسٌ): نمحي في كلّ مكان آثار، علامات، ورموز الموت، ببذل الجهود التي لا تتوقف. كذلك نمحي لاحقاً، إذا ما كان هذا ممكنًا، آثار وعلامات تلك الجهود. أن رغبتنا بالنهوض بأنفسنا nous *élever* ما هي سوى علامة، ما بين مائة، على ذلك الجهد الذي يقودنا نحو مُناقضات الموت. كذلك فإن الفزع الذي يشعر به الأغنياء حيال الشغيلة، والرعب الحاد الذي يعيشه البرجوازيون الصغار من فكرة سقوطهم في ظروف الشغيلة تَرجعُ في الحقيقة إلى أنهم ينظرون للناس الفقراء باعتبارهم معرضين أكثر منهم لضربة الموت. وفي بعض الأحيان يكون الأمر أكبر من الموت حتى، عندما تُشكل طرق المُخادعة للقذارة، للعجز، وللتبديد تلك، وتنزلق نحو الموت، موضوع اشمئزازنا.

قد يلعب ذلك الميلان المُقلق دوراً أكبر عبر إثباتاتنا المبدئية عنه ردود أفعالنا التلقائية. لا شك أن تلك التأكيدات مُقنعة: الكلمات الفاحشة تعطي لموقف سلبي معنًى إيجابياً، فارغاً بطبيعة الحال، لكنه مُزين بلمعان القيم المُتألقةِ. نحن لا نعرف وضع شيء ما في الطليعة سوى خير الجميع ــ الربح السهل، والأمان المضمون ــ وهما هدفان مشروعان وسلبيان تماماً (الأمر لا يتعلق بشيء آخر غير الابتعاد عن الموت). على سُلّم الحكمة، تظلُ إيماناتنا العامة في الحياة قابلة للإختزال إلى مصاف الرغبة بالبقاء. عند هذه النقطة، لا يختلف ميشله عن أولئك الأكثر حكمة.

إن ذلك الموقف ومبادئه هذه ثابتة. على الأقل كما هي، تبقى وعليها البقاء في الأسفل. لكن لن يكون بمقدورنا الإحتفاظ بها تماماً. بيد أننا نبحث فقط عن المصلحة التي تقتفيها، وضمن حدّ معين لا بدّ من قلبها.

أحياناً من الضروري للحياة الهروب ليس من ظلال الموت، وإنما تركها تكبر على العكس فيها، حتى حدود الانهيار، ونهاية الموت ذاته. إن العودة الدائمة للعناصر المقيتةِ ـ التي يجري عكسها تيار الحياة ـ مُعطاة ضمن الظروف العادية، لكن ليس بطريقة كافية. على الأقل غير كافية لإعادة ولادة الظلال على الرغم منا *malgré nous*: علينا قيادتها إرادياً *volontairement*، ـ بطريقة تستجيب بالدقة لحاجاتنا (أعني الظلال، وليس الموت بذاته). من أجل هذه الغاية نستخدم الفنون، التي يكون تأثيرها، في قاعات العرض، إيصالنا إلى أقصى درجات القلق. تُذكر الفنون دائماً ـ على الأقل البعض منها ـ بأشكال الفوضى، التمزقات والإخفاقات التي تحاول فاعليتها برمتها تفاديها. (لقد تم التحقق من هذا العرض عبر الفن الكوميدي).

مهما كان ثقل هذه العناصر التي نرغب بإزالتها عن حياتنا، في المطاف الأخير، والتي تعيدها ثانية الفنون، لا يمكنها أن تكون أكثر من علامة على الموت: إذا ما ضحكنا، وإذ ما بكينا، فذلك لأننا ضحايا، للحظة، للعبة تحتفظ بسرٍّ ما، حينها يبدو لنا الموت شيئاً خفيفاً *légère*. لكن ذلك لا يعني بأن الرعب الذي ينطوي عليه أصبح غريباً علينا: لكننا تجاوزناه في لحظة ما. لا تتمتع حركات الحياة بهذه الطريقة، دون أقل شك، على ما هو عملي: لا تمتلك قوة إقناع أولئك الذين، بإنطلاقهم من الاشمئزاز، يولدون لدينا إنطباعاً بأنهم يقومون بعمل ضروري. لكنهم يدفعون ثمنه. إن الدرس الذي يقدمه الضحك هو أن الهروب الحكيم من عناصر الموت، يعني بأننا ما زلنا نحتفظ بالحياة *conserver la vie*: فيما لو دخلنا في المنطقة التي توصينا الحكمة بالهروب منها نكون قد عشناها *nous la vivons*. ذلك لأن جنون الضحك ليس إلاّ ظاهرياً. بتشوقه الحارق لملامسة الموت،

وإستخراج عبرة منه تصور فراغ الشعور المَضاعف بالكينونة، والمُطالب باقحام ثانية ــ بعنف ــ ما كان يُفترض إبعاده، الذي ينبثق أمامنا، لبعض الوقت، من مأزق أولئك الذين لا يعرفون بأن المحافظة على ذلك الشعور ينطوي على الحياة.

بتجاوزي لنيتي المُحددة بطرح مشكلة الشر عقلانياً *raisonnablement*، سأقول بأن الكينونة *l'être* والتي هي نحن أنفسنا بأنها محدودة (فردية مميتة). لا شك أن حدود هذه الفردانية ضرورية للكينونة، لكنها غير قادرة على تحملها. بتجاوزها للحدود الضرورية لبقائها وحدها، تؤكد الكينونة على جوهرها. وستكون الخاصية المحدودة *fini* للكائنات المعروفة متناقضة، لنسلم بذلك، مع خصائص أخرى للكينونة، إذا لم يخفف منها نوع حركي للغاية. من جانب آخر، ليس لهذا الأمر من أهمية: لم يبقَ لي سوى التذكير بأن تلك الفنون التي تُبقي فينا على القلق وتجاوز القلق، هي من موروثات الأديان. فتراجيدياتنا، وكوميدياتنا هي بمثابة إمتدادات لتضحيات قديمة، يَردُ تنظيمها بوضوح أكبر من توصيفاتي.

كانت غالبية الشعوب تقريباً تعطي أهمية كبرى لعمليات القتل الطقوسية للحيوانات، للبشر والنباتات، تارة بثمن غالٍ واقعياً، وتارة أخرى يُفترض أن يكون خيالياً غالي الثمن. تُعتبر عمليات التدمير هذه، في صميمها، إجرامية، بيد أنّ الجماعة كانت مرغمة على إرتكابها. كما كانت المقاصد المُعلنة صراحة عن تلك التضحيات متنوعة جداً، وينبغي علينا نحن البحث بعيداً عن أصل هذه الممارسة العامة. يرى الرأي الأكثر أنصافاً في التضحية على أنها مؤسسة ترتكز عليها العلاقة الإجتماعية (لا يقول ذلك الرأي حقاً ما الذي يجعل سفك الدم، وليس وسائل أخرى، مؤثراً على العلاقة الإجتماعية). لكن إذا ما كان علينا الإقتراب ــ أكثر

وفي الغالب ــ من الموضوع ذاته لرعبنا، وإذا ما كان واقع اقحام المجموع الأكبر الممكن من العناصر المُناقضة للحياة عليها، بأقل أذية ممكنة لها، هو الذي يحدد طبيعتنا *si le fait d'introduire dans la vie, la lésant possible, le plus grande somme d'éléments qui la le moins contrarient*، فسوف لن تبقى التضحية هي السلوك البشري البدائي، وغير المنطقي مع ذلك، على ما كانت عليه من قبل. (كان لابدّ في النهاية من وجود عرف عظيم "يرد على أية ضرورة بدائية تفرض الإعلان عن نفسها كمسلمة").

لا يُشكل العدد الأكبر الممكن *la plus grande somme possible*، بطبيعة الحال، سوى عادة ضعيفة، ولكي يتم تقليصه إلى أقل عدد ممكن من الخسائر، لهذا جرى اللجوء غالباً إلى الكثير من الغش. وذلك يعتمد على القوة النسبية: إذا ما كان شعب ما يميل إليه، فسوف يدفعه إلى ما هو أبعد. تُشير مقابر الشعب الأزيتيكي إلى أي مدى يمكن للرعب بلوغه. كذلك لم تكن آلاف الضحايا من الأزيتيكين من بين الذين تم الحفاظ على حياتهم: كانت المعابد تتغذى من الحروب، وكان الموت يربط بصراحة ما بين موت رجال القبائل في المعركة بموت الآخرين الطقوسي. بل وإن الأمر بلغَ إلى حد تضحية المكسيكيين، في بعض الأعياد، بأطفالهم. إنّ طبيعة العملية، التي تريد الوصول إلى الدرجة الأعلى من الرعب المسموح به، والناجمة عن ذلك الموضوع مؤلمة تماماً. كان من الضروري وجود قانون، يعاقب أولئك الأفراد الذين يرون أطفالهم يقادون نحو المعبد، ويبتعدون عن الموكب. كذلك يكون الحد، في طرفه النهائي، ضعيفاً.

تنطوي الحياة الإنسانية *humaine* على هذه الحركة العنيفة (وقد يمكننا بطريقة أخرى الإستغناء عن الفنون).

أن تكون هناك لحظات قوية للحياة، وضرورية لتأسيس العلاقة الإجتماعية، فذلك ما لا يحظى إلاّ بأهمية ثانوية. لاشك، ينبغي أن تكون تلك العلاقة مَبنية، كما نفهم بسهولة بأنها تحققت عبر التضحية: لأن اللحظات القوية هي لحظات إثارة وتمازج *fusion* الكائنات. غير أن الكائنات الإنسانية لم تدفع إلى نقطة تمازجها لأنه كان على تلك الكائنات *parce qu'ils* تشكيل المجتمعات (كما نقوم بتذويب قطع من المعدن لكي نصنع منها ثانية قطعة واحدة). وحينما نصل عبر القلق، وتجاوز القلق، إلى تلك الحالات من التمازج التي يكون فيها الضحك والبكاء حالة خاصة، فنحن نستجيب لذلك، كما يبدو لي، من خلال الوسائل الخاصة بالإنسان، أي إلى الحد البدائي للكائنات المحدودة.

الرقية المؤذية والقداس الأسود

لأنها بعيدة عن أن تكون أصلاً للتضحية، تحاول مؤسسة العلاقة الإجتماعية بطبيعتها التقليل من فضيلتها. تحتل التضحية في المدينة المكانة الأرفع، وهي ترتبط بالهموم الأكثر نقاءً، الأشد سلامة، وفي ذات الوقت الأكثر محُافظة (بمعنى الحفاظ على الحياة والأعمال). في الواقع، ما يُؤسس يَبتعدُ إلى أقصى حد ممكن عن الحركة الأولية التي تُشكل معناه. الأمر لا ينطبق على الرقية المؤذية *maléfice*. يتمتع الذين يقومون بتلك التضحيات بالشعور بأن هناك جريمة ما في عمق عملية النحر. لكنهم يرتضونها كفعل خير. يظلّ الخير le Bien المقصد الأخير للضحية. وهكذا تكون العملية وكأنها زُيفت ولم تتحقق. من الواضح بأن الرقية المؤذية maléfice لا تخفق كأصل كما هو الأمر بالنسبة للتضحية، أي أنها لا تفشل لنفس الأسباب. بل وتستنفذُ مقاصد غريبة، وغالباً ما تكون هذه المقاصد مناقضةً للخير

(تلك هي النقطة التي تختلف فيها عن التضحية، وليس بحكم أية خاصية مغايرة جوهرياً). في مثل هذه الظروف، لم يكن هناك سوى القليل من الحظ في تخفيف الإنتهاك الذي أسسها. كذلك يمكن إدانتها.

تُقلص التضحية، إذا ما كانت قادرة، من إقحام العناصر المُقلقةِ: تكتسب تأثيراتها من التعارض الذي يُشدد على النقاوة، ونبل الضحية والأماكن التي تجري فيها. أمّا من جانب الرقية المؤذية، فعلى العكس من ذلك، يمكنها التشديد على العنصر الثقيل. فهي لا تعود جوهرياً إلى ميدان السحر، لكنها تجد فيه بالرغم من ذلك حقل اختيارها. لقد تحولت بالدقة الساحرة، في القرون الوسطى، إلى ما يشكل قفا الدين ويختلط بالأخلاق. نحن نعرف القليل عن السبت *sabbat* الطقوسي ــ والتحقيقات القمعية وحدها من يخبرنا عنه شيئا ما ــ كان بمقدور المتهمين، من حرب منهكة، تقديم اعترافاتهم كرد على أفكار المحققين ــ لكن بإمكاننا الأقرار، كما فعل ميشله، بأنه لم يكن سوى مُحاكاة للتضحية المسيحية ــ وذلك ما يُطلق عليه اسم القداس الأسود *la messe noire*. حتى وإن كانت الحكايات التقليدية مُتخيلة في جانبٍ منها، فهي تتوافق بمعيار ما مع المُعطيات الواقعية: كانت تتمع على الأقل بالقيم الدلالية للأسطورة، أو لحلم ما. فهي تدفع بالعقل الإنساني الخاضع للأخلاق المسيحية على تطوير التناقضات الجديدة التي أصبحت ممكنةً. تحتفظ كلّ الطرق التي تقربنا أكثر من موضوع رعبنا بقيمتها. من العلاقة الكنسية، يستقي ميشله Michelet التعزيمة المضطربة لحركة العقل الذي يتقدم، مرتبكاً، والذي تقوده حتمية ما ترغمه على أن يكون أمام ما هو أسوأ: "لا يرى فيه البعض، يقول ميشله، غير الأرهاب؛ والبعض الآخر أصبح منفعلاً بتلك الكبرياء الكئيبة، التي يذوب فيها المنفي الأزلي l'éternel Exilé". الله هو ما "يفضل قفاه" الأوفياء، والذي

لم يكن بأية طريقة في خدمة هَمّ ضمان الأعمال العامة، ويردُ على مسار يتوجه بحسم باتجاه الظلام. إنّ الصورة المخزية لموت الله هي الصورة الأكثر تناقضاً وثراءً، في ذروة فكرة التضحية، والتي تم تخطيها عبر ذلك النظام المقلوب. كما أن الموقف الخاص بالسحر، الذي لا يُحدده الشعور بالمسؤولية ولا التوازن، يمنح القداس الأسود *la messe noire* المعنى المُتطرف للمُمكنات.

إن العظمة المجهولة لطقوس الرجس هذه، التي يشكل معناها حنيناً لرجس لا نهاية له، لا يمكن صنعها عند الطلب. إنها تتمتع بخاصية طفيلية: عكس التيمة المسيحية. بيد أن ذلك العكس كان يتمتع سلفاً بجرأة مفرطة، ويختمُ حركة كان مقصدها العثور ثانية على الرغبة التي ترغمنا على الهروب منها ديمومة البقاء. ربما كان التطور الإجتماعي لأيام السبت الطقوسية بمثابة ردٍّ، في نهاية القرون الوسطى، على إنحطاط الكنيسة التي يشكل فيها، إذا ما شئنا، الشعاع الأخير. لقد كانت المحارق التي لا حصر لها، وأشكال التعذيب المختلفة، بمثابة تعارض مع تلك الحركة التي أقلقت الرهبان، أو الإساءة لمعناها. إن تلك الخاصية الاستثنائية التي ما زال التأكيد عليها قائماً عبر واقعة أن الشعوب قد فقدت منذ ذلك الحين قدرتها على الرد على أحلامها من خلال الطقوس. وهكذا يمكن الاحتفاظ بالسبت باعتباره الكلمة الأخيرة. لقد مات الإنسان الأسطوري *l'homme de mythique est mort*، وخلَّف لنا هذه الرسالة الأخير ــ حصيلة كلها ضحك أسود.

لقد حظى ميشله على شرف مواءمة تلك الأعياد التي لا معنى لها *non-sens* والقيمة المحسوبة لها. وشكل من ذلك الدفء الإنساني، دفء القلوب أكثر منه دفء الأجساد. وقد لا يكون من المؤكد بأنه كان على

حق حينما جمعَ ما بين أيام السبت تلك و"التمردات العظيمة المُرعبة"، وهبات القرون الوسطى ضد الإقطاع. غير أن طقوس السحر هي طقوس المقموعين. إذ غالباً ما يتحول الدين الذي أكتسبه الشعب إلى سحر للمجتمعات التي تم غزوها. إن طقوس الليالي في القرون الوسطى تطال بلا شك طقوس ديانة القدماء نوعا ما (بالاحتفاظ على الشكوكية: الشيطان بمعنى ما هو دينزوس المولود ثانية *Dionysos redivivus*): ضحايا للنظام السائد للأشياء، وسلطة دين مُهيمن. لا شيء واضحٌ في ما يتعلق بهذا العالم السفلي: لا يُنقص من شرف ميشله بأنه تحدث عنه وكأنه يتحدث عن عالمنا *notre* monde ــ الذي يَتغذى من رجفة قلبنا ــ والذي يُشكل بالرغم من ذلك أملنا ويأسنا، التي نتعرف من خلالهما على أنفسنا.

كذلك تبدو تشديدات ميشله على الأهمية الكبيرة، التي تتمتع بها النساء في أعماله الملعونة، حقيقية تماماً. فنزوة المرأة، ورقتها تضيء مملكة الدياجير؛ بالمقابل، ثمة شيء من الساحرة يرتبط بفكرة أن الإغراء هو الذي يصنعنا. كما أن الإثارة القائمة من حول المرأة والحب، التي تكون ثراءنا الأخلاقي اليوم، لا تستقي أصولها من أساطير الفروسية، وإنما من الدور الذي تلعبه المرأة في السحر: "مقابل ساحرة واحدة، هناك عشرة آلاف ساحرة..."، ومن التعذيب، فالملاقط والنار تنتظر.

أن يكون ميشله قد استخرج هذا العالم، الثقيل تماماً بمعناه الإنساني، مما هو مخزٍ، فذلك يمنحه لقب المجد. لقد كانت الطبعة الاولى من الساحرة *sorcière*، في ظل الإمبراطورية، بمثابة فضيحة، وسحبتها الشرطة من البيع. لقد ظهر الكتاب في بروكسل، عن دار لاكروس وفربكهوفن Lcroix et Verbeokhpven (والتي ستنشر بعد بضع سنوات من ذلك أناشيد مالدرور *les Chants de Maldoror*، ملحمة الشر تلك). إن

ضعف ميشله ــ لكن أليس هو ضعف الذكاء الإنساني؟ــ يكمن في أنه وبالرغم من رغبته سحب الساحرة من موقع الخزي ذاك، والذي جعل منها خادمة للخير du *Bien*، كما حاول شرعنتها باعتبار أنها تتضمن على نفعية ما *utilité*، فيما يضعها الجانب الحقيقي من عمله في الخارج.

الخير، الشر، "القيمة" وحياة ميشله

سأقدم الآن استنتاج هذه المحاضرة عن مشكلة الشر. تسعى الإنسانية نحو مقصدين، أولهما سلبي، يكمن في المحافظة على الحياة (بغية تفادي الموت)، والآخر إيجابي يتعلق بزيادة قوتها، وهذان المقصدان ليسا متعارضين. غير أن القوة لا تترسخ أبداً من دون أن تكون خطرة؛ كما أنّ القوة التي يرغب فيها العدد الأكبر (أو الجسم الإجتماعي) ثانوية بالنسبة لهَم البقاء والحفاظ على أعمالها، التي تتمتع بأهمية لا جدال فيها. لكن حينما يجري البحث عنها من قبل الأقليات، أو الأفراد، يمكنها أن تكون بلا أمل، في ما وراء رغبة البقاء. تتنوع القوة وفقاً لمجال الحرية الكبيرة نوعا ما. ينطبق ذلك التعارض ما بين القوة والبقاء على المجموع، ويحافظ على التوافقات (الزهد الديني، من جانب السحر، مواصلة البحث عن غايات فردية)[2] لذا ينبغي على تأمل الخير والشر إعادة النظر انطلاقاً من تلك المعطيات.

يُمكن للقوة أن تتحدد باعتبارها القيمة *la valeur* (القيمة الإيجابية الوحيدة)، والديمومة باعتبارها الخير *le Bien* (إنها المقاصد الأخيرة المعروضة على القيمة). كذلك لا يمكن اختصار القوة لكي تكون مجرد لذة، ذلك لأن البحث عن القوة، مثلما رأينا ذلك آنفاً، يقتضي أولاً الذهاب إلى مواجهة القلق، أي حتى حدود العجز. ما أسميه قيمة *valeur* يختلف

إذاً عن الخير واللذة. تلتقي القيمة أحياناً بالخير، وتارة أخرى لا تلتقي به. لأنها تلتقي أحياناً بالشر *le Mal*. تقف القيمة *la valeur* في ما وراء الخير والشر *par-delà le le Bien et le Mal*، لكن تحت شكلين مُتعارضين، الأول مرتبط بمبدأ الخير *le Bien* والآخر بمبدأ الشر *le Mal*. تحدُ الرغبة في الخير *le Bien* من الحركة التي تدفعنا نحو القيمة *la valeur*. وحينما تتوجه الحرية نحو الشر، على العكس من ذلك، تفتح الطريق أمام الأشكال المتطرفة للقيمة *la valeur*. لكن من جانب، لا يمكننا الإستنتاج من تلك المعطيات بأن القيمة تقف إلى جانب الشر. فمبدأ القيمة *la valeur* يقتضي ذهابنا إلى "أبعد ما يمكن". على هذا الصعيد، يكون الارتباط بمبدأ الخير هو معيار "الذهاب إلى أبعد" من الجسم الإجتماعي (النقطة القصية التي لا يمكن للمجتمع المبني الذهاب إلى ما هو أبعد منها)؛ كذلك لا يمس ارتباطها بمبدأ الشر *le Mal* (الأبعد) الأفراد إلاّ بطريقة مؤقتة *temporairement* ـ أو الأقليات؛ ـ"فأبعد من ذلك" لا يستطيع أي شخص الذهاب.

ثمة حالة ثالثة. هناك أقلية بإمكانها، عند هذه النقطة من تاريخها، تجاوز التمرد العادي والمحض، ومن ثم تتبنى شيئاً فشيئاً إلزامات الجسد الإجتماعي. توفر الحالة الأخيرة ممكنات الانزلاق.

أعتقد بأنه عليَّ الاعتراف هنا بأن مشليه بقي ضمن هذا الالتباس. لقد منح العالم الذي تصوره أكثر من خاصية التمرد: همٌ أكبر تسامياً لضمان المستقبل، والديمومة! وبهذا حدد من حرية المسارات التي يتطلبها معنى العالم. ولنقل بصورة عابرة الرغبة في الحط منها (على العكس من هذا، بودي التلميح بشعور القوة لديه)، فحياة ميشله الخاصة كانت ترد على ذلك الالتباس. لقد قاده القلق بطبيعة الحال ـ وضَيَعهُ حتى ـ أثناء

كتابته لكتاب حيث يشتعل اضطراب الانفعال. في مقطع من يومياته *son journal* (الذي لم أتمكن من قراءته، لأنه ما زال غير مُتاح، لكنني حصلت، بخصوص هذه النقطة، على معلومات دقيقة من شخص ثالث)، الذي يقول فيه بأنه أثناء مجرى عمله وصل إلى لحظة فقد فيها الإلهام، لذا ترك بيته وذهب إلى مبنى صغير على الشارع العام والذي كانت رائحتة خانقة. تنفس بعمق، وشعرَ بأنه "أصبح أقرب ما يكون من موضوع رعبه"، ثم عاد إلى عمله ثانية. لا يمكنني سوى التذكير بوجه هذا المؤلف، النبيل، الضامر، ومنخريه المُرتجفين.

ملاحظات ميشله

1- إذا ما كانت معلوماتنا عن السحر بحد ذاته غير وافية (نحن نعرفه من خلال المحاكم، ونخشى من أن يكون المُحققون، الذين كانت لديهم وسائل التعذيب، لم يخبروا ضحاياهم بما ينوون جعلهم يقولونه، وليس كما كان عليه الأمر). كما لدينا معطيات دقيقة عن القمع الذي كان السحر موضوعاً له، ومعروفة بشكل جيد من قبل ميشله.

2- صحيح أن تلك المقاصد كانت تهدف الوصول ليس إلى الخير الخالص والبسيط، لكن إلى النقاش من حوله. لهذا تبقى مُنفتحة على القوة.

ولـــيـــم بـلـيـك

William Blake

إذا ما طُلب مني أن أذكر الأسماء التي لها قيمة إنفعالية كبيرة في نفسي من الأدب الإنجليزي، فسوف لن أتردد عن ذكر اسم جون فورد *John Ford*، إيميلي برونتي *Emily Brontë* ووليم بليك *william Blake*[1]. قد لا يكون من معنى لهذا التصنيف، بيد أن الأسماء المذكورة هنا تتمتع بقوى تتساوق فيما بينها. لقد بزغت منذ وقت قريب من الظل، والعنف الاستثنائي الممارس عليها هو نقاوة الشر la *pureté* du Mal.

ترك لنا فورد صورة لا مثيل لها عن الحب الإجرامي l'amour criminel. أمّا إيميلي برونتي، فقد رأت في خبث الطفل الذي يتم العثور عليه الإجابة الوحيدة والواضحة على الإرغام الذي أنهكها. كما عرفَ وليم بليك، عبر بساطة جمله التحذيرية، كيف يختزل الإنساني l'humain إلى الشعر والشعر إلى الشر la poésie au Mal.

حياة وعمل وليم بليك

ربما كانت حياة وليم بليك عادية؛ منتظمة وتخلو من المغامرة. ومع ذلك، فهي تنطوي على استثناء مطلق وصادم: تفلت، بالجانب الأكبر منها، من الحدود العامة للحياة. ولم يغفل معاصروه عن ذلك: لقد حصل وهو ما زال حيًّا على شهرة، لكنها شهرة متفردة. وإذا كان وردزورث *Wordsworth* وكولردج *Coleridge* قد ثمناه، فذلك لم يتم، بلا شك، دون تحفظ (على الأقل كولردج، الذي كان يأسف على غياب الحشمة في كتاباته). وغالبًا ما جرى إقصاؤه أيضاً: "إنه مجنون، كانوا يقولون. ويُكرر نفس القول حتى بعد موته"[2]. كذلك كانت أعماله، كتاباته ورسومه ذات طابع مهزوز. أنها تثير الدهشة بسبب عدم اكتراثها بالمعايير العامة. ثمة شيء ما بارز، وأصمُّ حيال لوم الآخرين، يرفع أشعاره ورسومه ذات

الألوان الصارخة إلى مقام السامي au sublime. لم يعط بليك الرائي visionnaire، أية قيمة واقعية لرؤاه تلك ses visions. كذلك لم يكن مجنوناً، لكنه كان يتعامل معها، ببساطة، باعتبارها رؤى إنسانية، ويرى فيها إبداعات للعقل الإنساني esprit humain.

لقد قيل بصورة غريبة bizarrement[3]: "هبط غيره الكثيرون بعيداً أيضاً في هاوية اللاوعي l'abîme de l'inconscient، لكنهم لم يعودوا. كما تكتظ بهم مستشفيات المجانين، ذلك لأن التعريف المعاصر للمجنون يطال ذلك الفرد الغارق في رموز اللاوعي symboles de l'inconscient. إن بليك هو الوحيد من بين أولئك الذين ذهبوا في مغامرتهم بعيداً، وبالرغم من ذلك، ظل محافظاً على سلامة عقله. كان هناك من الشعراء الخالصين purs poètes الذين لم يكن يشدهم إلى الحياة، من فوق، سوى حبل الشعر لكنهم أنهاروا ont succombé- في النهاية كنيتشة، وهولدرن". قد ينطوي تصور كهذا للعقل raison على شيء ما معقول، إلا وهو ظهور الشعر في العقل كنقيض للعقل. إذ سيذهب التطابق العام في حياة شاعر مع العقل إلى ما هو نقيض صدقية الشعر authenticité de la poésie. أو أن هذه الصدقية تكتسبُ من العمل خاصية غير قابلة للإختزال، وعنف سيادي violence souveraine، يغدو الشعر من دونه مبتوراً mutilée. الشاعر الحقيقي، في العالم، كالطفل: يمكنه التمتع كبليك أو كأي طفل بحس سليم لا يمكن إنكاره، لكن لا يمكن أيضاً أن يُسند له أمر إدارة شؤون الأشياء. يظل الشاعر في العالم قاصراً إلى الأبد: يتولد عن هذا تمزقٌ ينسج حياة وعمل وليم بليك. فبليك الذي لم يكن مجنوناً، كان يقف عند حدود الجنون frontière de la folie.

ولم يكن لحياته، برمتها، سوى معنًى واحدٍ: لقد رجحَ رؤى عبقريته

الشعرية على الواقعية النثرية للعالم الخارجي. وذلك ما يُضاعف من الدهشة لأن بليك لم ينتمِ، ولن يكف أبداً عن الإنتهاء، إلاّ للطبقة الفقيرة classe pauvre، التي يبدو لها إختيار كهذا صعباً: تظهر أحياناً، بالنسبة لفرد غني، كأنها تَصنُّعٌ affectation، لا يصمد أمام فقدانها للثروة. فيما يحاول الفقير، بمعنى مناقض لذلك، ربط ما هو جوهري بشكوى البؤساء plainte des misérables.

ولدَ وليم بليك في لندن، عام 1757، من أب نساج متواضع (لا شك أنه من أصول إيرلندية). كما أنه لم يحظ إلاّ على تعليم إبتدائي، لكنه دخل وله من العمر أربعة عشر عاماً، بفضل حث والده له وبحكم تمتعه بمواهب استثنائية (كتبَ، في سن الحادية عشرة، قصائد غاية في الأهمية، وأظهر ميلاً نادراً نحو الرسم) في مرسم أحد النقاشين. لقد عاش في ضنكٍ من هذه المهنة، لأنه كان يَصدمُ الزبائن بتركيباته الفنطازية compositions fantastiques. بيد أن الحب الكبير لزوجته "كاترين بوشيز" Catherine Bouchez كان يحيط به ويسنده. لقد كانت "كاترين بوشيز" تتمتع بذلك الخطو الواسع الذي نراه في الشخوص الأنثوية لرسومه. وكانت تعرف كيف تخفف عنه، كلما انتابته الحمى المفرطة. لقد أعانته لمدة خمسة وأربعين عاماً، وحتى يوم وفاته، في عام 1872. كان بليك يشعر بأنه محمل بمهمة فوق طبيعية mission surnaturelle، وقد فرضَ كرامته على الوسط الذي يحيطه. غير أن أفكاره السياسية والأخلاقية كانت تثير الفضائح. كان يضع فوق رأسه قبعة حمراء، في الوقت الذي كانت فيه لندن تعتبر اليعاقبة الفرنسيين Jacobins français أشد أعدائها. كما دافع عن الحرية الجنسية، ويُقال بأنه كان يرغب في فرض معاشرة خليلة أخرى على زوجته. في الحقيقة، كانت تلك الحياة الخالية من القصص تتمدد بكاملها

ضمن عالم داخلي، والأشكال الأسطورية figures mythiques، التي كانت تشكل ذلك العالم، هي بمثابة نفي للواقع الخارجي، وللقوانين الأخلاقية والضروريات التي تُطالب بها. يكتسب الشكل الهش لكاترين بوشيز، من وجهة نظره، معنًى بالقدر الذي كانت تمتزج فيه مع ملائكة رؤاه anges de ses visions، لكنه كان ينكر عليها أحياناً المعتقدات التي تؤمن بها وتحددها. هنا يكمن على الأقل الحق الظاهري vraisemblance. فحتى وجوه أصدقائه، وكذلك الوقائع التاريخية لعصره، تتغير لكي تلتحق بالشخوص الإلهية للماضي. فالنص الشعري نوعاً ما، المصاحب لرسالة كتبها إلى النحات "فلاكسمان" Flaxman تدلل على إنزياح الداخل والخارج. كتبَ بليك:

[حينما كان "فلاكسمان" في أيطاليا، أعطوني "فيزل" Fusel[4] لبعض الوقت، والآن يعطيني "فلاكسمان" "هايلي" Haily، صديقته وصديقتي، ذلك هو نصيبي في العالم. وإليكم نصيبي في السماء. في طفولتي، أحبني ملتون Milton وكشف لي عن وجهه. جاءني عزرائيل والنبي إشعيا؛ لكن شكسبير أخذني، عندما متُ، بين ذراعيه. من هاوية الجحيم ثمة من تحول مُرعب يهدد الأرض. لقد شرعت الحرب من أمريكا. كل أشكال الرعب تلك مرت أمام عينيَّ، عبر المحيط الأطلسي وحتى فلورنس. حينئذ، أنطلقت الثورة الفرنسية عبر سحب كثيفة، وقالت لي الملائكة بأني لست قادراً بمثل هذه الرؤى البقاء حيًّا من فوق الأرض إلاّ إذا ما بقيت مع "فلاكسمان"، الذي يغفر الرعب العصبي][5].

سيادة الشعر

حاول البعض تأويل "سايكولوجية" (أو ميتالوجية) بليك، وذلك

عبر مقولة "الإنطواء الذاتي" " introversion" لـ س. ج. يونغ C. J. Jung. وفق ليونغ، "يرى الحدس الإنطوائي intuition introvertie جميع المسارات القائمة خلف الوعي تقريباً بنفس التمييز الذي يرى فيه الحس الإنفتاحي sensation extrovertie الحاجات الخارجية. وبالتالي، لن تكون لأشياء اللاوعي، بالنسبة للحدس، قيمة أقل من قيمة الأشياء والحوائج"[6]. على هذا الصعيد، يحق لـ و.ب. وتكوت w. P. Witcutt الاستشهاد بعبارة بليك، التي تقول "لا تُحَدِّد الحواس الإدراكية مدارك الإنسان: بإمكانه أن يدرك أكثر مما توفره الحواس له[7] (مهما كانت دقة تلك الحواس). غير أن لغة يونغ تنطوي على جانب إنزلاقي: الحواس التي لا يمكن إختزالها إلى المعطيات الحسية لا تجعلنا نعرف ما في دواخلنا وحسب (ما هو إنطوائي فينا). إنها الإنفعال الشعري le sentiment poétique. كما لا يتقبل الشعر المعطيات الحسية في حالتها العارية، ولا يتعامل، إلاّ نادراً، باحتقار مع الكون الخارجي. إنه يرفض بالأحرى الحدود الضيقة القائمة ما بين الأشياء، غير أنه يقر بخصوصيتها الخارجية. كذلك ينكر ويحطم الواقع القريب proche réalité، لأنه يرى فيه شاشة تخفي عن أنظارنا العالم الحقيقيّ. بيد أن الشعر يقرُّ بنفس الدرجة البرانية بالنسبة لأنا الأدوات des ustensiles *par rapport au moi* والجدران des murs. بل يمكننا القول بأن تعاليم بليك ترتكز على قيمة الشعر بحد ذاتها valeur en soi ـــ الخارجية بالنسبة للأنا *au moi*-. "إن العبقرية الشعرية، يقول بليك في أحد نصوصه الهامة[8]، هي الإنسان الحقيقي l'Homme véritable، وإنّ جسده، أي شكله الخارجي، ينحدر من تلك العبقرية الشعرية... كذلك فإن ديانات Religions جميع الأمم تنحدر من وعاء العبقرية الشعرية الخاصة بكل أمة... وكما أن الإنسان

يشبه الإنسان الآخر (مهما كانت دقة تنوعهم)، كذلك تنبع جميع الأديان من ذات المنبع الواحد. إن الإنسان الحقيقي، أي العبقرية الشعرية، هو المنبع". لا تتمتع هذه المطابقة ما بين الإنسان والشعر على قوة التناقض ما بين الدين والأخلاق وحسب، وبالتالي جعلها للدين يظهر باعتباره من عمل الإنسان (وليس من عمل الله Dieu، أو من صنع العقل الترانسندتاليّ)، وإنما تعيد أيضاً الشعر إلى العالم الذي نتحرك نحن فيه. لا يمكن، في الحقيقة، إختزال هذا العالم إلى حدود الأشياء ***aux choses***، التي تظل بالنسبة لنا، وفي ذات الوقت، أشياء خارجية نستخدمها. إن ذلك العالم ليس بالعالم الدنيوي monde profane، النثري والخالي من الإغواء prosaïque et sans séduction، عالم الشغل du travail (الذي يظهر أمام "المنطوين على أنفسهم"، الذين لا يستطيعون ثانية اكتشاف الشعر في الخارج، ويختزلون حقيقة العالم إلى حدود الشيء ***chose***): الشعر الذي يحطم الحد القائم ما بين الأشياء هو وحده من يتمتع بفضيلة جعلنا نشعر بغياب الحد absence de limite؛ وبكلمة واحدة، يُعطى لنا العالم عندما تكون صورتنا عنه مقدسة ***sacrée***، ذلك لأن كلّ ما هو مقدس شعري، وكل ما هو شعري مقدس tout ce qui es *poétique* est *sacré*.

ذلك لأن الدين ما هو إلاّ نتاج للعبقرية الشعرية. وليس هناك أي شيء في الدين لا ينطوي عليه الشعر، ولا شيء يربط الشاعر بالإنسانية، والإنسانية بالكون. كذلك لا يمكن لأي خاصية شكلية، ثابتة، وملحقة بكماليات جماعة ما (أي بالإحتياجات النفعية، أو إحتياجات الدنيوي للأخلاق)[6] أبعاد الشكل الديني عن حقيقته الشعرية؛ كذلك فإنّ الشعر الخالص يُسلمُ بعجز الكائنات العبدة à l'impuissance d'être serviles. وذلك ما نعثر عليه في كل مكان: ليس ثمة حقيقة عامة لا تظهر

ككذبة خاصة un mensonge particulier. وليس هناك من دين أو شعر لا يكذب. كما أنه ليس ثمة من دين أو شعر لا يمكن إختزاله، أحياناً، إلى مصاف جهل العامة بالخارج *du dehors*: ومع ذلك، لا يكف الدين ولا الشعر من قذفنا بحماس خارج أنفسنا *hors de nous*، وبإندفاعات عظيمة grands élans يكف معها الموت أن يكون نقيضاً للحياة. وبالدقة، يعتمد فقر الدين، أو الشعر، على المعيار الذي يقودهما عبره المنطوي على ذاته ويوصلهما إلى وسواس عواطفه الشخصية. إن فضيلة بليك تكمن في تعريته للشكل الفردي لهما، كليهما، وفي منحهما من جديد ذلك الوضوح الذي سينعم بفضله الدين بحرية الشعر، والشعر بالقوة السيادية للدين pouvoir souverain de la religion.

ميتالوجيا بليك المؤولة وفقاً لسايكولوجية يونغ

ليس هناك من إنطواء حقيقي عند بليك، بحيث لا يكون لإنطوائه المزعوم إلاّ معنًى واحدٌ: لقد مس هذا الإنطواء الخاصية la particularité، والإختيار العشوائي للميتولوجيات التي أشتغل عليها. بالنسبة لشخص آخر غيره، ما الذي تدل عليه أشكاله الإلهية عن الكون، تلك الأشكال المقدمة لنا عبر قصائد طويلة لا تنضب معاركها inépuisables combats؟

لقد أدخلت ميتالوجيا بليك، بصورة عامة، مشكلة الشعر. فحينما يُعبرٌ الشعر عن الميتالوجيات التي تقدمها التقاليد، لا تكون تلك التقاليد مستقلة، وهي لا تتمتع بحد ذاتها بالسيادة. إنها تعطي مثالاً متواضعاً عن أسطورة légende يظل شكلها ومعناها منفصلين عنها. أمّا إذا كانت عملاً لرآي visionnaire، فسوف تظهر أشكالاً عابرة، لا تتمتع بقوة الإقناع ولا معنى حقيقي لها إلاّ في نظر الشاعر. وهكذا لا يكون الشعر المستقل

poésie autonome، حتى وإن بدا ظاهرياً وكأنه من إبداع الأسطورة، سوى غياب لكل أسطورة، في المقام الأخير. في الحقيقة، لم يعد العالم الذي نعيش فيه قادراً على توليد أساطير جديدة، كذلك لا يمكن للأساطير التي يبدو الشعر قادراً على تأسيسها، إذا لم تكن مواضيع للإيمان objets de foi، توليد أي شيء غير الفراغ: الكلام عن الـ "إنتهارمون" Enitharmon لا يكشف عن حقيقة "إنتهارمون"، بل إنه ينطوي على غياب "إنتهارمون" عن هذا العالم، الذي يشكل فيه الشعر حقاً النداء. يكمن تناقض بليك في حقيقة إعادته لجوهر الدين essence de la religion إلى جوهر الشعر، وكشفه، في ذات الوقت أيضاً، عن عجز الشعر في أن يكون حراً ويتمتع بالسيادة معاً. أي أنه ليس بإمكانه أن يكون في آن واحد شعراً وديناً. وما يشير إليه هو غياب الدين absence de l'religion الذي كان ينبغي أن يكون عليه. إنّ الشعر دين ذكرى لكائن محبوب souvenir d'un être aimé، يوقظ فينا المستحيل l'impossible الذي هو الغياب qu'est l'absence. لا شك أنه سياديّ، لكن كرغبة، وليس كملكية لمادة ما. يحق للشعر التأكيد على سعة مملكته، بيد أننا غير مدعوين لتأمل ذلك الإتساع، من دون معرفتنا الفورية بأن الأمر يتعلق بخديعة لا يمكن القبض عليها leurre insaisissable؛ فهو ليس المملكة، ولكنه بالأحرى عجز الشعر l'impuissance de la poésie.

ذلك لأنه في أصل الشعر تنهدُّ القيود، وما يبقى هو الحرية العاجزة la liberté impuissante. في حديثه عن ملتون Milton، يقول ويلم بليك: "إنه كباقي الشعراء من حزب الشياطين دون معرفته بذلك". إذ لا يمكن للدين، الذي ينطوي على الشعر الخالص، والدين الذي له نفس اشتراط الشعر التمتع بقوة أكبر من قوة الشيطان، الذي يشكل جوهر الشعر:

إذا ما سقط الشعر في مثل هذا الإغواء، فسوف لن يتمكن من بناء أي شيء، وسينهار، لأنه ليس حقيقياً إلاّ عندما يكون متمرداً n’est vrai que révoltée. تُلهم الخطيئة والأدانة ملتون، الذي يحُركُ فيه الفردوس ثانية النابض الشعري. كذلك مات شعر بليك بعيداً عن "المستحيل l’impossible ". إن أشعاره الضخمة، التي تتحرك في مجالها فنطازمات غير موجودة، لا تملأ روحه son esprit، لكنها تفرغها، وتخيبه.

إنها تخيبه وهي قائمة هنا لكي تجعله خائباً، ما دامت تشكل نفياً لمطلبه العام son exigence commune. لقد كانت رؤيا بليك، ضمن حركة الخلق، سيادية: ترفض نزوات المخيلة المضطربة الإستجابة لحسابات المصلحة. وذلك ليس لأن "أورزين" Urizen أو لوفاه" Luvah لا معنى لهما. فـ "لوڤاه" هو إله العاطفة، و"أورزين" إله العقل. بيد أن هذه الأشكال الميتالوجية لا تحتفظ بكينونتها بفضل تطور منطقي للمعنى الذي كانت تتمتع به. كذلك سيكون من العبث اقتفاء خطواتها عن قرب. قد تتمتعُ الدراسة المنهجية لتلك الأشكال بقوة تقديم "سايكولوجيا بليك" بتفاصيلها: لكنها تجعلنا نفتقد أثر الملح الذي يمهرها بدمغته: لا يمكن إختزال الحركة التي تحملها وتبث الحياة فيها إلى مصاف التعبير عن الوحدات المنطقية entités logiques، إنها النزوة ذاتها le caprice même، وتظل غير مكترثة بمنطق الوحدات. كذلك سيكون من العبث دفع ثمن الرغبة بإختزال إبداع بليك إلى الفرضيات الذهنية المفهومة، أو إلى مقاسات عامة. كتبَ "و.ب. وتكوت": "إن الأربعة "زوا" لبليك les quatre Zoas de Blake ليست خاصة به وحده. إنها تشكل تيمة تتحرك عبر الأدب برمته، غير أن بليك وحده من يقدمها وكأنها في حالتها الأسطورية البدائية". صحيح أن بليك نفسه كان قد أعطى معنًى لثلاث

من تلك المخلوقات الحلمية: فـ "أروزين" هو في آن معاً، وعبر الشكل، "الأفق" " l'horizon " و"العقل" " la raison "، أنه أمير النور " le Prince de la lumière ": الرب "المدمر وليس المنقذ "le Sauveur". أمّا "لوفاه" Luvah، القريب اسمه من مفردة حب *Love*، الذي يذكر بالحب، فهو، على غرار "إيروس" الإغريقيين، طفل للنار، والتعبير الحيّ عن الإنفعال: "ينفث منخراه شعلة متوقدة، كما تشبه خصلات شعره الغابة المليئة بالوحوش الضارية، حيث تلمع النظرة المرعبة للأسد، وينهد عويل الذئب والنمر، وحيث يخفي النسر رضيعه عند الفتحة الحجرية للهاوية. ويكشف عن صدره كأنه سماء تتلألأ بالنجوم...". كذلك فإنّ "لوس" Los، أي "روح النبوة" بالنسبة لـ "لوفاه" هو "دينزوس" Dionysos بالنسبة لـ "أبولون" Apollon. أنه يُعبر بطريقة مفهومة إلى حدّ ما عن قوى المخيلة puissances de l'imagination. وحده المعنى الرابع، أي "تارماس" Tharmas لم يقدم لنا، بيد أن "و.ب. وتكوت" لا يحجم عن العثور فيه، بإكماله للوظائف الثلاث للذهن، للعاطفة والحدس، على الوظيفة الرابعة والتي هي الحس sensation. في الحقيقة، يقول بليك أن الأربع "زواس" هؤلاء هم "الحواس الأربع الأبدية للإنسان": يرى في كل واحد منها تجسيداً لقوانا الأربع (*four mighty ones*). تشكل هذه الوظائف الأربع لـ "و.ب. وتكوت" بسكالوجيا يونغ: أنها جذرية، ونعثر عليها ليس في فكر سانت أوغسطين saint Augustin وحسب، وإنما أيضاً ضمن الميتالوجيات المصرية، وحتى في... "الفرسان الثلاثة" Les trois Mousquetaires (والذين هم أربعة)، أو في "الأربعة العادلون" *Les Quatre Justes* لإدغار فالاس Edgar Wallace! إن هذه التعقيبات أقل جنوناً عما تظهر عليه، لكن بالدقة لأنها عقلانية ــ أو حتى حكيمة ــ

لذا فهي الخارج، الذي أراد بليك، وتحت الإنفعال المشوش، ترجمتها عبره. لا يمكن القبض على ذلك الإنفعال إلاّ من خلال الإحتدام، الذي يحرره من العوائق، ويكف فيه عن التعلق بأي شيء.

يبدو أن الملحمة الميتالوجية لبليك épopée mythologique، بقوة رؤيتها، بضرورتها وغزارتها، بتمزقاتها وتوليدها لعوالم enfantement de mondes، بمعاركها الإلهية السيادية وتمرداتها، معروضة من البدء على التحليل النفسي psychanalyse. كذلك من السهل رؤية سلطة وعقل الأب l'autorité et la raison du père فيها، والتمرد الصاخب للأبن. لذا من الطبيعي أن يبحث المرء عبرها عن الجهد المبذول من أجل المصالحة والجمع ما بين المتناقضات، وعن الإرادة المسالمة التي ستمنح معنًى نهائياً لفوضى الحرب désordre de la guerre. لكن إنطلاقاً من التحليل النفسي ــ إن كان ذلك لفرويد أو يونغ ــ ما الذي سنحصل عليه، في النهاية، إن لم يكن معطيات التحليل النفسي ذاتها؟ وهكذا ستجعلنا محاولة تفسير بليك على ضوء يونغ، نعرف الكثير عن نظرية يونغ نفسه، مما يمكننا معرفته عن نوايا بليك. وسيكون من العبث مناقشة تفاصيل التفسيرات المقدمة. إذ ستظهر حتى الإطروحة العامة مبررة. مما لا ريب فيه أن الأمر يتعلق، عبر القصائد الرمزية العظيمة grands poèmes symboliques، بالتجسيد الإلهي لوظائف الروح fonctionnes de l'âme؛ وفي النهاية سوف تأتي، بعد الصراع، لحظة السلام، التي سيجد فيها كل واحد من الآلهة الممزقة، أي عبر مرتبية الوظائف la hiérarchie des fonctions، المكانة التي خصصها له المصير le destin lui assigne. بيد أن مثل هذه الحقيقة، الغامضة المعنى، ستدفعنا نحو الشك: يبدو لي أن التحليل قد أدخل، بهذه الطريقة، عملاً شاذاً œuvre insolite ضمن إطار يلغيه، ومن ثم يكون

قد أبدل تلك اليقظة بنوم ثقيل. إن الحصيلة، الموثوقة والمقنعة، هي دائماً التناغم harmonie الذي بلغه، دون أدنى شك، بليك، لكنه بلغه وهو ممزق، فيما يكون هذا التناغم بالنسبة ليونغ، أو "و.ب. وتكوت"- نهاية - لرحلة لها معنى أكبر من معنى ذلك التوجه المضطرب.

إن إختزال بليك إلى مستوى تصور يونغ عن العالم مقبول، لكنه غير كافٍ. على العكس من ذلك، تفتح قراءة بليك الأمل في عدم إختزال العالم irréductibilité du monde، ضمن تلك الإطر الضيقة، حيث يتمّ لعب كل الأوراق مقدماً، وحيث لن يبقى هناك لا بحث، ولا هيجان، وتنعدم اليقظة، التي يُراد منا مواصلة السير على دربها، ومن ثم سيكون علينا الذهاب إلى فراش النوم وممازجة نعاسنا بضجيج ساعة النوم.

"ألقى النور على الشر عرس السماء والجحيم"

لا يتعارض تماسك حلم الكتابات الرُّؤيوية écrits visionnaires لبليك بأي شيء مع الوضوح القطعي الذي أدخله التحليل النفسي. كذلك لا ينبغي تجاهل عدم التماسك. كتبَ "كازاماين" Cazamian: "في مجرى تلك السرديات الغزيرة والمتداخلة، تموت ذات الشخوص، ثم تنهض من موتها، تُولد من جديد لمرات عديدة، ضمن ظروف أخرى. إن "لوس"و"أنتارامون" Los et Enitharmon هما طفلا "تارماس" Tharmas ومن فيضه ولد "أيون" Eon، و"إيرزن" Urizen وأولادهما؛ من ناحية أخرى، ولدَ هو عن "ڤولا" Vola؛ لذا فإنّ خلق العالم لم يكن مبتوراً إذن، وإنما ينتظمُ وفقاً لقوانين العقل وحسب- وبعد ذلك بكثير، في أروشليم، سيتشكل عمل "إيلوهم" Elohim، الذي هو واحد آخر من الأبدين un autre des Eternels؛ أو سيحمل ذلك العمل اسم "الإنسان

العالميّ" " l'Homme universel ". في كتاب "الأربعة زوا" quatre Zoas، يطلق "أرزن" Urizen على نفسه اسم "أرتونا"، ومن ثم يتحول إلى شبح لـ "لوس"؛ وفي شعر آخر، لميلتون، يلعب نفس الدور، ويظهر متطابقاً مع الشيطان Satan. أنه المسخ المعتمِ لنور قادم من مكان آخر؛ أبعد من الشمال le Nord، المليء بالظلمات والصقيع، كما تُسند له نقاط أساسية أخرى، وفقاً للرسم الرمزي الذي يجسده. والحالة هذه، لقد كان، وسيظل "يوهافا" الإنجيل Jéhovah la Bible، الخالق الغيور للدين الموسوي religion mosaïque، مؤسس القانون، لكن، في كتاب "أورشليم"، يتمّ التذكير بـ "يوهافا" كونه رب الغفران، فيما أن النعمة الخاصة grâce spécial هي ما يحملها دائماً "الحمل" " agneau" أو المسيح. وفي مكان آخر، حينما يشخصن بليك الرؤيا الخيالية المنتجة، يطلق عليها اسم "يوهافا إيلوهم"- سيكون من المستحيل هنا تقديم تأويلٍ متكاملٍ لذلك. لأن الشاعر يبدو وكأنه في كابوس أو في حالة تجليّ.."(10).

يمكن أن يكون السديم chaos سبيلاً لممكن بعينه، لكن إذا ما رجعنا لكتابات الشباب، سيكشف هذا الممكن possible عن نفسه باعتباره واحداً من معاني المستحيل *un* sens *d'impossible* ـ بمعنى العنف الشعري violence poétique وليس بمعنى النظام المحسوب. ليس بمقدور سديم العقل تقديم ردٍ على العناية الإلهية للكون، لكنه يستطيع أن يكون يقظة *éveil* في الليل، حيث يرد الشعر القلق والمنهد وحده على ذلك.

ما يُدهش في حياة وعمل بليك هو الحضور *la présence* حيال كلّ ما يطرحه العالم. وعلى عكس فرضية يونغ، التي تزعم بأن بليك يقدم صورة عن الشخص المنطوي، إذ ليس هناك ما هو مغرٍ، بسيط وسعيد يفلت

عن تمنياته: الأغاني، ضحكات الطفولة، الألعاب الحسية، الدفء وثمل الحانات. لا شيء كان يصدمه إلى هذا الحد أكثر من القانون الأخلاقي الذي يحرم تلك المتع.

آه لو كانوا يعطوننا بيرة خفيفة في الكنائس

ولهبًا جميلاً عابرًا ينير قلوبنا...[11].

تعرض هذه الإصالة أمامنا كلية الشاعر الشاب المنفتح بدون حساب على الحياة. ثمة عمل مُثقل بالرعب قد شرع بـ "المزمار الريفيّ" " pipeaux " (في اللحظة التي كتبَ فيها بليك "الإناشيد السعيدة" التي لم يكن الأطفال ليسمعوها دون أن تملأهم الغبطة).

كان ذلك الفرح يُبشر بزواج، لم يكن بمقدور "المزامير الريفية" التبشير به من قبل. كما جعلت تلك البسالة الطفولية الشاعر يقف من فوق كلّ المتناقضات: الزواج الذي كان يرغب الإحتفاء به هو زواج السماء والجحيم.

ينبغي علينا الإصغاء برهافة للتعابير المتفردة لوليم بليك. فهي تتمتع عبر القصة بالمعنى الأثقل: ما تصفه هو في النهاية التوافق ما بين الإنسان وتمزقاته الذاتية، وكذلك قبوله بالموت، وبتلك الحركة التي تدفعه بعجالة نحوه. إنها تتخطى بصورة متفردة محتوى التعابير الشعرية العادية. كما أنها تعكس بدقة كافية عودة لا تحيلنا إلى كليّة المصير الإنسانيّ destinée humaine. بعد ذلك، كان على بليك التعبير عن هيجانه بطريقة مُدلَهّة وفوضوية، بيد أنه كان في ذروة الفوضى التي استولت عليه: لمح عبر هذه الذروة، بكليتها وعنفها، مدى الحركة، التي تدفعنا نحو ما هو أسوأ، وفي ذات الوقت ترفعنا إلى مصاف المجد. لم يكن بليك بأي شكل فيلسوفًا،

لكنه عبر عن الجوهري بقوة وبدقة أيضا تحسده عليهما الفلسفة.

"لا شيء يتقدم، كتب، إلاّ من خلال المتناقضاتContraires [12]. إن الانجذاب والنفور، العقل والطاقة، الحب والكراهية ضرورية للوجود الإنساني".

"من تلك المتناقضات يلد ما تطلق عليه الأديان، الخير والشر. الخير هو الثابت المُلحق بالعقل. والشر هو المتحرك الناتج عن الطاقة.

"الخير هو السماء. الشر هو الجحيم...

"لقد عذب الله الإنسان عبر الأبدية pendant l'Eternité لأنه خاضع لطاقته son Energie...

"الطاقة هي الحياة الوحيدة، والمصنوعة من الجسد، والعقل هو أمّا الحد limite أو النطاق circonférence الذي يطوق الطاقة.

"الطاقة ملذات Délices أبدية".

ذلك هو الشكل المتفرد الذي أخذه، في 1793، نص "زواج السماء والجحيم" الشهير، الذي يقترح على الإنسان لا التخلص من رعب الشر، ولكن إبدال زوغان النظرة fuite du regard بالنظرة الجلية regard lucide. وثم لن تبقى هناك، ضمن هذه الشروط، أية راحة. كذلك فإنّ المتعة الأبدية هي اليقظة الأبدية: قد يكون الجحيم هو ما لم تعرفه السماء، ومن ثم طرحته جانباً.

تشكل غبطة الحواس، في حياة بليك، حجر الزاوية. فالحسّيّة تجعله ينفي أولوية العقل، كما أنه يدين باسم تلك الحسّيّة القانون الأخلاقي. لقد كتبَ: "كما أن دودة القز تختار الأوراق الجميلة لكي تضع فوقها بيوضها،

كذلك يصب القس لعنته على الأفراح الأكثر جمالاً"[13]. ينشدُ عمله بقوة السعادة الحسية، والبذخ المكتنز للجسد. "إن شبق تيس الماعز، يقول، هو طيبة الله"، وبعده بقليل: "إن عريَ المرأة من عمل الله"[14]. ومع ذلك، تختلف حسية وليم بليك عن التملص الذي يتنكر للحسية الواقعة، ولا يرى فيها غير جانب الصحة. تقف حسية بليك إلى جانب الطاقة، التي هي الشر، الذي يمنحها دلالة عميقة. إذا كان العريُ من صنع الله ــ وشبق التيس طيبته ــ فذلك لأن الحقيقة هي من يكشف عن حكمة الجحيم، يكتب:

ما كنتُ أرغب فيه من الزوجة

هو ما نجده عند العاهرات ــ

ملامح الرغبة المُرتويةِ[15].

وفي مكان آخر يعبر بدقة عما ينبثق عن الطاقة ــ العنف ــ الذي هو بمثابة الشر، من وجهة نظره. للمقطع الشعري التالي معنى السرد في حلم.

أرى كنيسة كلها من الذهبِ

حيث لا يتجرأ أحد على الدخول

في الخارج جمهرة من مذرفي الدموع

دموع، حداد وتضرع.

أرى أفعى تشبُ ما بين

الأعمدة البيضاء للباب

تدفع، تدفع وتدفع

تقتلع مفاصل الذهب.

وعلى البلاط الأملسِ

ينسكبُ اللؤلؤ والروبيات اللامعة،

وستتمدد بكل طولها اللزجِ

وحتى من فوق المنبر الأبيض،

تنفذُ سمها

على الخبز والنبيذ،

أدخل حينها في زريبة خنازير

وأتمدد وسط الخنازير[16].

لا شك أن بليك كان واعياً بمعنى هذه القصيدة. فالكنيسة الذهبية هي دون ريب "حديقة العشق" في "أناشيد التجربة"، التي كتبَ في مطلعها: "لا يجب عليك"[17].

أبعد من الحسيّة والشعور بالرعب الملازمين له، كان عقل بليك منفتحاً إزاء حقيقة الشر.

وقد جسدها بشخصية النمر، عبر قصائد غدت كلاسيكية. كذلك تتناقض بعض عبارتها مع باب الخلاص. ولم تتمكن عينان مثبتتان على حقيقة شمس القسوة كما تمكنت عينا بليك:

أيها النمر، النمر، المشتعل والمتوقد

في غابات الليل

أية يد، أية نظرات خالدة

عرفت كيف تشكل التوازي المرعب؟

أين المعطف؟ أين السلسلة؟

من أية محرقة بزغ عقلك؟

فوق أي سندان؟ وأي ضربات مرعبة

تجرأت على لحم أشكال رعبها القاتل

حينما قذفت النجوم بسهامها

وخضبت بدموعها السماوات

هل أبتسمت وهي تنظر لعملها؟

هل خلقك ذلك الحمل الذي كان؟[18]

ضمن ثبات نظرة بليك، لا أحدس فارقاً ما بين أخذ القرار والخوف. كذلك يبدو لي من الصعب التوغل بعمق أكبر في هاوية الإنسان حيال نفسه من تصور الشر ذاك:

للقسوة قلب إنساني،

وللغيرة شكل إنساني،

للرعب شكل إلهيّ إنسانيّ

وللغرابة رداء الإنسان.

مكتبة

رداء الإنسان هو النصل المطروقِ،

الشكل الإنساني، مصهر الحديد المتوقدِ

الشكل الإنساني، موقد مختوم بالشمع الأحمر

قلب الإنسان، حنجرته الجائعة [19]

بليك والثورة الفرنسية

لا يكشف إفراط كهذا عن السر المرتبط به. ولن يتمكن أحد من توضيحه. فالعواطف التي تحمله، بدقتها، تتخفى. ونحن متروكون لذلك التناقض الذي لا حلّ له. لأن معنى الشر المؤكد هو أثبات الحرية، لكن حرية الشر هي أيضاً نفي للحرية. يتجاوزنا هذا التناقض، فكيف إذاً لم يتجاوز بليك؟ كثوري، أطلق وليم بليك على الثورة اسم سلطة الشعب. ومع ذلك، كان متحمساً حيال الإنفلات الأعمى للقوة (حينئذ، بدا له العنصر الأعمى رداً على الإفراط الذي يشير إلى الإلهي). تقول "أمثال الجحيم": "غضب الأسد حكمة الله" ويشكل زئير الأسود، عويّ الذئاب، حالات فزع البحر المُلغى، أجزاءً من الأبدية الأكبر من أن تحتويها عين الإنسان".

نجد هذه الأبيات في القصيدة المُعنونة "الصورة الإلهية"، المنشورة ضمن ديوان (شعر ونثر، ص 57 - 58) وفي "إناشيد البراءة" السابقة لـ "أناشيد التجربة" (1794). في نظر بليك، تكشف وحدة القصيدتين المُتعاقبتين، في 1794، عن "حالتين متناقضتين للروح الإنسانية".

يوقظُ "زئير الأسود" الشعور بالمستحيل: لا يستطيع أحد أعطاءه المعنى الذي يستقبله العقل الإنساني. ولا يمكننا حياله سوى الإستيقاظ بلا أمل، إذا ما استيقظنا مرة، ودون الحصول على الراحة. آنئذ، لن يكون تداخل الملاحم مهماً وحسب، بل وإنما أيضاً محاولة الخروج منها، فنحن نمرُ من يقظة التداخل إلى نوم التفسير المنطقي. وذلك ما يُشكل الشيء الأكثر أهمية عند بليك ("الأكبر من أن تحتويه العين الإنسانية"[20]، لكن ما هي دلالة الله في عقل بليك إن لم تكن يقظة الشعور بالمستحيل؟). إنها لا شيء، إذا ما رغب المرء بالحديث عن الأسد، عن الذئب والنمر، بيد أنّ هذه البهائم الوحشية، التي يرى فيها بليك "جزءًا من الأبدية"، تعلن عن ما يوقظ، ويخفي الحركة، ما يدفع نحو النعاس، المُتولدِ عن اللغة (الذي يُبدل ما عصي بحل ظاهريّ، ويضع محل الحقيقة العنيفة شاشة تخفيها). وبإختصار، النقد الذي لا يكتفي بالقول بأنّ كلّ نقد غير نافع inutile، ومستحيل impossible، سيكون بعيداً عن الحقيقة حتى عندما يكون قريباً منها: ذلك لأنه يفرض شاشة تُغربل، على الأقل، النور. (ما أقوله يشكل، هو أيضاً، عقبة ينبغي رفعها إذا ما شئنا النظر veut *voir*)[21].

إنّ الأشعار التي نشرها بليك، في 1794، ضمن "النمر"، مثلاً، تُعبر عن ردة فعله إزاء الرعب. فـ "الصورة الإلهية" محفورة سلفاً في الزمن الذي تساقطت به الرؤوس. فعبور أوروبا المتزامن مع تلك الأشعار يوحي بالأحرى بالرعب évocation de la Terreur. كذلك تُشكل العاطفة الإلهية وحدة مع "لوفاه" Luvah، تحت اسم "ورك" Orc، وتُذكر في النهاية بإنفلات اللهب:

... تظهر ومضاتها الهائجة عبر كروم فرنسا الحمراء.

تبرق الشمس بألق النار!

فيما تنهض من حولها أشكال الرعب المخبولة

محمولةً بعنف عربات الذهب ذات العجلات

الحمراء للدم المُقززِ!

تجلد الأسود الهواء بذيولها الغاضبة!

تتمِدد النمور من فوق الضحية وتلعقُ

المستنقع القرمزي[22].

لا شيء يمكن الحصول عليه من دوخان الموت والتألقات هذا، ولن تتمكن أية لغة لا شعرية من التعبير عنه. فالخطاب لا يستقطب منه سوى رسوم مُحترقة. وحتى من الشعر ذاته يفلتُ ما هو سيِّئ، ولا يتمكن غير الضغط العصبي من بلوغه. ومع ذلك، لا يخضع الشعر ـ الرؤية الشعرية ـ للاختزال العام. من جانب آخر، تضع الفكرة الثورية عند بليك تناقضاً ما بين الحب والكراهية، وما بين الحرية والقانون Droit والواجب Devoir: لم يمنحه ملامح "أورزن" Urizen، الذي يرمز للعقل والسلطة، وإنما هو تعبير عن غياب الحب. وذلك ما لا يؤدي إلى موقف متماسك، بل يحافظ على الفوضى الشعرية. فإذا ما تحركت الثورة وفقاً للعقل، فسوف تَبتَعدُ عن تلك الفوضى، لكنها تُبعد عنها، في ذات الوقت، السذاجة غير اللائقة، المُثيرة، وذات الدلالة فيما يتعلّق بضجة المتناقضات، التي يظهرها واحد من شخوص بليك.

لا يمكن لأي شيء، في لحظة كتابة التاريخ المُنظمِ للإنسانية، جعل تلك الإضطرابات، وبالرغم من دلالتها اللانهائية، تحصلُ على ما هو أكثر من

الومضة العابرة، الخارجية عن الحركات الواقعية. بيد أنّ تلك الومضة تمنح هذه الحركات، عبر التناقضات الساذجة، لحظة تشتمل على عمق كلّ الأزمنة. وقد لا ترد على ما هو أبعد من عتمة الحاضر، وإذا لم تكن ثورية، فسوف لن تنطوي على سرعة البرق، ولا تنتظم في سلسلة الصرامة التي تشكل خصوصية الثورة التي تُغير العالم. هل يلغي تحفظ كهذا، وهو ضروريّ، على المعنى الذي تَحدثتُ عنه؟ لا شك أنه معنى عابر، لكنه معنى بليك le sens de Blake، وهو معنى الإنسان الذي يرفض الحدود المفروضة عليه. ألا يتمكن الكائن الإنساني، عبر الزمان، العثور ثانية، ولو للحظة خاطفة، على حركة حرية تتجاوز التعاسة؟ عندما يتحدث ــ في عالم صحراويّ، وحيث يختزلُ المنطق كلَّ شيء ويحيله إلى مجرد وصفة ــ بلغة الإنجيل أو لغة "الفيداس" Vedas، يعيد وليم بليك، في لحظة، الحياة إلى الطاقة الأصلية énergie originelle: هكذا تكون حقيقة الشر التي هي، جوهرياً، رفض للموقف العبودي، حقيقته الخاصة. إن بليك هو الواحد بيننا *l'un d'entre nous*، الذي ينشد في الحانةِ ويضحك مع الأطفال؛ ولم يكن أبداً ذلك "السيد الكئيب" " triste sir"، الممتلئ بالأخلاق والعقل، المحروم من الطاقة *énergie*، المُتدبر لحاله، الطماع، والخاضع في النهاية لكآبة المنطق.

يدين إنسان الأخلاق الطاقة التي تنقصه. كما كان على الإنسانية، دون أقل شك، المرور عبره. وإلاّ من أين أكتسبت الحيوية إن لم تكن قد كشفت عن إفراط الطاقة التي تجعلها مُضطربة؟ أو بتعبير آخر: إن لم يكن عدد أولئك الذين تنقصهم الطاقة قد أعاد إلى العقل هؤلاء الذين يتمتعون بحصة فائضة منها، غير أن ضرورة السير تتطلب الرجوع إلى السذاجة. كذلك فإنّ عدم اكتراث بليك وصبيانيته الرائعة، وأحساسه

أيضاً بالرفاهية، ضمن المستحيل، وقلقه الذي لا يمس شجاعته، تعبر كلها عن عصور أكثر سذاجة، وجميعها تلتمس العودةِ إلى تلك البساطة المُضيّعةِ. وحتى المسيحية المُتناقضة تشير إليه: إنه الوحيد الذي قبض، عبر البعدين المُتناقضين، بكلتا يديه على دورة الأزمنة كلّها la ronde de tous les temps. إنه ينطوي على كلّ ما تفرضه الضرورة لجعل فاعلية مُتقنة لمصنع بكامله ممكنة. كذلك لم يكن بمقدوره الرد على الوجه البارد الذي تحركه لذة التعلم plaisir de la discipline. إن هذا الحكيم، الذي أقتربت حكمته من حكمة الجنون، التي لا تقصي الأعمال التي تستند عليها حريته، لم يكن ممحواً كأولئك الذين يرغبون "بالفهم"، والذين ينحنون ويتنصلون عن الظفر. كما انقذفتْ طاقته بعيداً عن كلّ التنازلات التي يقتضيها عقل الشغل esprit du travail. فكتابته تتمتع بصخب العيد، الذي يمنح العواطف التي يُعبر عنها معنى الضحك والحرية المنفلتتين. لم تكن شفتا هذا الرجل يوماً مزموتين. كما أنّ رعب أشعاره الميتالوجية حاضرة هنا من أجل التحرير، وليس لصالح التسطيح: ينفتح ذلك الرعب على الكون برمته. إنه يستدعي الطاقة، وليس إنحطاط القوى.

لقد أعطى لتلك الحرية الشاذة، التي تحركها طاقة كلّ العصور، الصورة الوفية في تلك القصيدة التي لا تُضارع (التي أهداها إلى "كلوبستوك" Klopstock ــ الذي يحتقره ــ والتي يتحدث فيها عن نفسه بصيغة الشخص الثالث):

حينما تحدى كولبستوك أنكلترا،

نهض وليم بليك بكبريائه؛

لأن "نوبودادي" Nobodaddy، في الأعلى[23].

ضرط، تجشأ، وسعلَ؛

ثم لفظ شتيمة عظمى جعلت الأرض تختض،

ونادى على بليك الإنجليزي ذي الصراخ العظيم.

كان بليك على وشك الاستراحة

في "لامبيث" Lambeth تحت أشجار الحور.

حينها نهض من عرشه،

ودار من حول نفسه ثلاث دورات ثلاث مرات.

عند تلك النظرة أصبح القمر قرمزياً،

وقذفت النجوم بأقداحها وهربت[23].

ملاحظات وليم بليك

1- في فرنسا، لم يتم التعرف على الشاعر، والروائي وليم بليك إلاّ منذ فترة قصيرة ومن عدد قليل من الأفراد. كذلك لم تمس كتاباته إلاّ نادراً أولئك الذين قد يتعرفون عبرها على أنفسهم، ضمن حركة قرارهم الحر. لقد لعبت طبيعة حياته الدينية، بلا شك، دوراً ضده. وربما لم يعثر في فرنسا على قراء كان بإمكانهم القبض على مغزاه العميق. يدهشني أن لا تظهر قرابة بليك بالسوريالية إلاّ فيما ندر وبصورة قليلة الوضوح. فنص غريب كنص "جزيرة في القمر" (An Island in the Moon) معروف بالكاد.

2-إن رؤيا بليك، الذي يتحدث عنها بألفة، وكذلك مبالغاته اللغوية، وطقس الهذيان للوحاته وأشعاره كلّها تمنعنا من التعامل معه باعتباره مجنوناً، إلاّ بصورة سطحية. لدينا شهادات خاصة أدلى بها أفراد كانوا قد عرفوه وقالوا عنها، في بداية تعرفهم به، بأنه كان شيطاناً، لكنهم تراجعوا فيما بعد عن حكمهم هذا، وبالتالي أكدوا بأنه أبعد ما يكون عن ذلك. وبالرغم من ذلك، وعندما كان أولئك الأفراد على قيد الحياة، شرعت أسطورة بقاء هذا الرائي لمدة ثلاثين عاماً في دار للمجانين بالتشكل. تأسست تلك الأسطورة، من الأصل، على مقالة ظهرت في "المجلة البريطانية" في باريس، عام 1833، (الحلقة الثالثة، المجلد الرابع، ص 183 - 186): "أشهر سكاني مستشفى "بدلام" Bedlam، كتب المؤلف المجهول لتلك المقالة، هما مُشعل الحرائق "مارتان" Martin وبليك، المُسمى بالعراف voyant. حينما ألقيت نظرة ثانية على جمهور المجرمين والمجانين هذا، وأخضعته لفحصي الخاص، طلبت أن أنقل إلى الزنزانة التي يقيم فيها بليك. كان رجلاً طويل القامة وشاحباً، يجيد التحدث، وهو أنيق للغاية؛ كذلك لا شيء تتضمنه حوليات علم الشيطنة démonologie يفوق بروعته من رؤيا بليك. ـــ لم يكن مجرد ضحية للهلوسة، فهو كان يؤمن بقوة رؤياه، كما كان يتحاور مع ميشيل أونج Michel-Ange، ويتناول عشاءه مع "سمير أميس" Sémrams... لقد أقام هذا الرجل رسم الأشباح spectres. عندما ولجت زنزانته، كان على

وشك رسم البرغوثة التي كان شبحها، كما يدعي، قد ظهر له للتو..." وبالفعل كان بليك قد رسم شبح تلك البرغوثة: الرسم الذي يحمل عنوان "شبح برغوث" "The Ghost of a flea" محفوظ اليوم في "قاعة تات" Tate Gallery. لو لم تكن لدينا معرفة تفصيلية ومتواصلة عن عدم دخول بليك، ولو لفترة قصيرة، في مستشفى "بيدلام"، لصدقنا ما ذكرته "المجلة البريطانية". لكن "مونا ويلسن" Mona Wilson قد توصلت إلى مصدر سوء الفهم ذاك. فكاتب اليوميات في "المجلة البريطانية" كان قد حذف مقالة مكتوبة في "المجلة الشهرية" Monthly Magazine. وبما أن "المجلة البريطانية" و"المجلة الشهرية" قد تحدثتا عن الرائي بليك ومشعل الحرائق "مارتن" لم يظهر فيهما سوى الجزء الذي يشير إلى أن "مارتن" وحده من كان قد دخل في مستشفى "بيدلام"، كان رئيس تحرير "المجلة البريطانية" وضع اسم شخصين، بدلاً من الشخص الواحد الذي يتناوله المقال المحذوف. يمكن العثور، في كتاب "مونا ويلسن"، "حياة ويليم بليك" Life of William Blake؛ لندن، منشورات "هارت دافيا" Hart-Davia، الطبعة الثانية، 1948، على المقالين المنشورين بالأنجليزية والفرنسية. يمكن الآن، إذا، صنع أسطورة من هذين المقالين، لكنها أسطورة قد تمّ تفسيرها تماماً. ومع ذلك، استمرت "مجلة كورنهيل" Cornhill Magazine الحديث عن بقاء بليك لثلاثين عاماً في مستشفى للمجانين.

3-"و.ب. فتكوت" W.P Witcutt، "دراسة بسيكولوجية" a psy

ساد

Sade

في وسط هذه الملحمة الصاخبة الإمبريالية نرى لهيب ذلك الرأس المصعوق، وهذا الصدر الواسع والمحروث بالبروق، الإنسان الفالوس l'homme-phallus، هيئة جليلة وصلفة، تكشيرة عملاق مرعب وسامٍ؛ كما نشعر بدوران تلك الصفحات الملعونة وكأنها رعشة اللامتناهي، تتذبذب من فوق الشفاه المُشتعلة وكأنها نفحة مثال مُتكابر. لتقتربوا وتصغوا، عبر تلك الجيفة الطينية والدموية، لأوردة الروح الشمولية، والشرايين المنفوخة من الدم الإلهي. والإسهال المفخور بزرقة السماء: في هذه الفوانيس ثمة ما هو من الله. لتسدوا آذانكم عن ضجة الحراب، ونباح المدافع، ولتديروا نظركم عن المستنقع المُتحرك للمعارك الخاسرة والرابحة، حينها سترون من فوق ذلك الظل شبحاً عظيماً، متفجراً، ولا يمكن التعبير عنه؛ وستشاهدون من فوق تلك المرحلة المكتظة بالكواكب الشكل الضخم والكئيب للماركيز دو ساد *marquis de Sade*. *Swinburre*.

لماذا يمنحُ زمن الثورة تألقاً للفنون والآداب؟ لا يتوافق انهداد العنف المسلح مع هم إثراء ميدان لا يضمن التمتع به سوى السلام. حينئذ تضطلع الصحافة باعطاء شكلٍ لمصير الإنسان: المدينة ذاتها، وليس أبطال التراجيديات والروايات، هي منْ يمنح العقل تلك الهزة التي تقدمها لنا أشكالٌ لا نحصل عليها عادة إلاّ عبر التخيلات. النظرة المباشرة للحياة فقيرة مقارنة بتلك التي يوفرها التأمل وفنّ المؤرخين. لكن إذا ما كان الأمر ذاته ينطبق على الحب أيضاً، الذي يعثر على حقيقته المفهومية بالمذكرات (لحدٌ نحظى فيه، غالب الوقت، أشكال العشق لدى الأبطال الصوفيين مصداقية أكثر من علاقتنا العشقية الشخصية)،هل سنقول بأن زمن العناق، بالرغم من أن وعينا الضعيف يحاول إخفاءه علينا، لا يغمرنا كليةً؟ كذلك لا يصلح زمن الهيجان، من حيث المبدأ، لتفتح الآداب. تبدو

الثورة الفرنسية، للوهلة الأولى، قد مَهرتْ بزمن البؤس الأدبي. لكننا نقدم تجربة استثنائية لذلك الأدب، بيد أنها تتعلق بواحد غير مُقدرٍ (لكنه كان يتمتع حتى أثناء حياته بسمعة، سيئة). وبالرغم من ذلك، لا تتعارض الحالة الاستثنائية لساد أبداً مع رأي عام، كان بمقدوره التأكيد عليه.

علينا القول أولاً بأن الاعتراف بالعبقرية، بالقيمة الدالة والجمال الأدبي لأعمال ساد، قد جرى حديثاً: لقد جسدته كتابات جان بولهان *Jean Paulhan*، كلوسوفيسكي *Klossowski*، وموريس بلانشو *Maurice Blanchot*: من المؤكد بأنه لم يتم سابقاً تقديم ظهورٍ جليٍّ، بلا مبالغة، ويجري تلقائياً، اللهم إلاّ الرأي المنتشر، الذي لم يهبْ شيئاً آخرَ غير المدائح التي حركتها تلك الأعمال[1]، والتي وضعت زمناً طويلاً لكي تبلغ درجة النضج.

ساد والاستيلاء على الباستيل

ما ينبغي قوله في المقام الثاني هو إن حياة وأعمال ساد كانتا مرتبطتين بالأحداث، لكن بطريقة غريبة. كما أن معنى الثورة لم يكن مطروحاً في أفكار ساد؛ ولا بأي معيار، إذ لا يمكن اختزال تلك الأفكار إلى حد الثورة. وإذا ما كانت مرتبطة بها، فذلك بالاحرى لكونها عناصر مُتباعدة لشكل ما قد تمّ انجازه، باعتباره صخرة حطام أو صمت الليل. تبقى ملامح ذلك الشكل مُبهمة، بيد أن الوقت قد حان لتمييزها.

قليلة هي الأحداث التي تتمتع بقيمة رمزية كالاستيلاء على الباستيل. في العيد الذي يخلد ذكرى أخذه، هناك العديد من الفرنسيين الذين يشعرون، برؤيتهم في الليل لمصابيح صغيرة تتقدم صوب مشاعل، بما يوحدهم بسيادة بلدهم. إن هذه السيادة الشعبية، الضاجة برمتها،

والمتمردة، لا يمكن مقاومتها كصرخة. ليس هناك من علامة تعبرُ عن العيد أكثر من التدمير الثوري لسجن ما: ليس للعيد من وجود إن لم يكن سيادياً، وإن لم يكن هَبَةً *déchainement* في جوهره، ومنه تنطلق السيادة الصلبة. لكن من دون أن يكون هناك عنصر المصادفة، نزوة ما ***caprice***، لن يتمتع الحدث بنفس الأهمية (من هنا يصبح رمزاً، ويختلفُ عن الصيغ التجريدية).

يقول البعض بأن السيطرة على الباستيل لم يكن لها، في الحقيقة، المعنى الذي نضفيه عليها. هذا ممكن. في 14 تموز/ يوليو 1789 لم يكن في ذلك السجن سوى عدد من السجناء الذين لا أهمية لهم. وبالنتيجة، لم يحصل ذلك الحدث السيِّئ تماماً، في نهاية المطاف، على فهم أحد. وإذا ما صدقنا ساد، سيكون بالفعل سوء فهم: سوء فهم حرَض عليه هو بنفسه! لكن بمقدورنا القول بأن ذلك الجزء من سوء الفهم هو الذي يقدم للمؤرخين العنصر المُعتم والذي من دونه سيكون الحدث مجرد ردٍّ على أوامر الضرورة (كما هو الأمر في معمل ما). ولنضيف بأن النزوة لم تُقحم شكل 14 تموز باعتباره تكذيبًا جزئيًّا للمصلحة، وإنما مصلحة طارئة.

في اللحظة التي يرتسم فيها في عقل الشعب، ولكن بغموض، حدث سيخض، ويحرر العالم قليلاً، كان من بين أولئك التعساء القابعين خلف جدران الباستيل مؤلف رواية جوستين Justine (في هذا الكتاب يؤكد جان بولهان في المقدمة بأنه طرح واحداً من تلك الأسئلة الهامة تماماً، والتي لن يكون من المبالغة القول بأنه كان لا بدَّ من مُضي قرن بكامله للرد عليه). كان حينذاك سجيناً منذ عشر سنوات، في الباستيل 1784: واحد من الرجال الأكثر تمرداً وغضباً من كل أولئك الذين تحدثوا يوماً عن التمرد والغضب: رجل بمعنى الكلمة، ضخم جداً، يهيمن عليه انفعال

حرية مستحيلة *impossible* ويتلبسه. كانت مخطوطة جوستين ما تزال في الباستيل في 14 تموز- لكنها متروكة في صندوق فارغ (مع رواية مائة وعشرين يوما من حياة سادوم *cent vingt journées de Sodome*). من المؤكد بأن ساد في اليوم الذي سبق التظاهرة قد خطبَ على الجماهير: لقد تسلحَ، كما يبدو، بنوع من مكبر الصوت، أنبوب كان يُستخدم لتفريغ المياه القذرة، وهو يصرخ بصيغ مُحرِضة من بينها "لنذبح السجناء "égorger les prisonniers "[2]. يتوافق بالدقة هذا الملمح مع الطابع التحريضي الذي تظهره حياة وأعمال ساد. لكن هذا الرجل، الذي يُعتبر الأنهداد بذاته، قد بقي مقيداً بالسلاسل عشر سنوات، وكان ينتظرُ، منذ عشرة أعوام، لحظة الخلاص، لم يتم تحريره من خلال "هبة" المظاهرة. من الشائعِ أن يجعلنا حلمَ ما، عبر القلق، نلمحُ فيه إمكانية كاملة، يخُفيها عنا في اللحظة الأخيرة: كأن الجواب المُضبب النزواتي *capricieuse* وحده بإمكانه إشباع رغبتنا المُحتدمةِ. لقد تسبب ذلك الاحتدام بالاحتفاظ بالسجين تسعة أشهر أخرى قبل تحريره: كانت الحكومة قد طلبت تحويل سجين يتطابق مزاجه كليًّا مع الحدث[3]. حينما استسلم القفل للمظاهرة المُحررةِ التي ملأت رواقات الساحة، كانت زنزانة ساد فارغة، وكانت فوضى اللحظة قد تركت الأثر التالي: كانت مخطوطات الماركيز مُبعثرة، مُضيعة، كما كانت مخطوطة مائة وعشرين يومًا *cent vingt journées* (أي الكتاب الذي يهُيمن بمعنى ما على جميع الكتب كان بمثابة الهدةِ ذاتها في أعماق الإنسان المُطالب بالإمساك عليها وإسكاتها)، قد اختفى: ذلك الكتاب الدال وحده، أو على الأقل الدال الأول على كلّ ما يتضمنه رعب الحرية، وبدلاً من أن تحُرر مظاهرة الباستيل المؤلف، ضيعت مخطوطته. كان 14 تموز يوم تحرير حقيقي، لكن على طريقة إخفاء الحلم. تمّ فيها بعد

العثور على المخطوطة (ولم تُنشر إلاّ في أيامنا هذه) ـ غير أن الماركيز نفسه بقي محروماً منها: كان يظنُ بأنه فقدها مرة وإلى الأبد، وذلك ما أثقل عليه: لقد كانت "التعاسة الأكبر، كتبَ، التي كانت تضمرها السماء حياله"[4]؛ وقد مات وهو يجهل في الحقيقة بأن ما تخيله قد ضاع هكذا موجودٌ في مكان ما، وبعد وقت قصير سيكون واحداً من "نصب الماضي التي لا تندثر".

إرادة التدمير الذاتي

نلاحظ بأن المؤلف وكتابه لم يكونا من تلك الحصائل السعيدة للزمن الهادئ. كلّه قابل للقراءة في هذه الحالة عبر عنف الثورة. كذلك لا تنتمي شخصية الماركيز ساد إلاّ بطريقة بعيدة حقاً لتاريخ الأدب. صحيح أنه كان يرغب في الدخول في ذلك التاريخ كأي شخص آخر، كما كان يائساً من العثور على مخطوطاته. بيد أن الفرصة لم تتح لأي شخص آخر يرغبُ ويأمل بوضوح ما كان ساد يشترطه بغموض، وحصلَ عليه. ذلك لأن جوهر أعماله يكمن في رغبة التدمير: ليس تحطيم الأشياء، أو الضحايا، المطروحة في المشهد (وغير القائمة هنا إلاّ كردٍّ على احتدام النكران)، ولكن المؤلف وعمله أيضاً. من الممكن أن تكون الحتمية الارغامية كانت قد دفعت ساد لكتابة ما كتبه وفي ذات الوقت يجري تجريده من عمله، وربما كانت تتمتع بذات حقيقة العمل: من الذي يحمل البشارة السيئة *mauvaise* عن تطابق الأحياء مع قاتلهم، الخير مع الشر، كما يمكننا القول: الصرخة الأقوى مع الصمت. لا يمكننا معرفة الدافع الذي جعل من رجل حيوي مثله يُعطي تعليماته، في وصيته الأخيرة، تتعلق بقبره الذي كان يرغب أن يكون في ملكيته الأرضية الخاصة، وفي مكان معزول. لكن العبارات التالية القطعية، ومهما كان سببها العارض، تهُيمن وتنهي

finissent حياته:

"حينما يتم تغطية الحفرة، ستنشر من فوقها براعم، لكي تكون، في ما بعد، تربة تلك الحفرة قد أينعت ثانية والشيل مُتكدس فوقها كما كانت في السابق، ستختفي آثار قبري من على سطح الأرض، كما أتفاخر بإختفاء ذكري عن ذاكرة البشر".

ليس هناك، في الحقيقة، من "دموع دم"، بكت على "مائة وعشرين يوما"، استجابة لضرورة العدم هذه، التي تفصلها نفس المسافة ما بين السهم وهدفه. سأبين بعد قليل بأن معنى هذا العمل العميق تماماً يكمن في رغبة المؤلف في الاختفاء *disparaître* (أن يتحلل ولا يبقى منه أثرٌ إنسانيٌّ): لأنه لم يكن هناك أي شيء على مقاسه.

فكر ساد

لنكن واضحين؛ ليس هناك من عبثية أكبر من تناول ساد، حرفياً، بجدية à la lettre. فمن أي جانب نتصدى له، نجده يسبقنا مُتخفياً. ومن بين الفلسفات المتنوعة التي يسندها إلى شخوصه، لا يمكننا الاحتفاظ بواحدة منها. تُظهر تحاليل كلسوفيسكي Klossowski ذلك بوضوح. فهو يُطور تارة، عبر شخوص رواياته، ثيولوجيا الكينونة الأسمى بخبثها l'Etre suprême en méchanceté. وتارة أخرى يكون مُلحداً، لكن ليس بدم بارد: يتحدى إلحاده الله ويتمتع بخرق القدسيات. يستبدل في الغالب الله بالطبيعة بحركتها المُتواصلة la nature à l'état de mouvement perpétuel، غير أنه مُخلصٌ لها حيناً ونابذ لها في حين آخر: "يدها البربرية، يقول الكيميائي ألماني Almani، لا تعرف سوى عجن الشر: يُسليها الشر إذاً: ويودي أن تكون لي أمٌّ مثلها! كلا: سأقلدها:

لكن بكراهيتي لها، سأكون نسخة عنها، وهي ترغب بذلك، غير أن هذا غير ممكن دون مقتها"[4]. يكمنُ بلا شك مفتاح هذه المُتناقضات في عبارة تُقدم مباشرة فكره (في رسالة كتبها في 26 كانون الثاني 1782 وأرخها من "قفص دجاج" (البرج الصغير) لقصر فنسين Vincennes وموقعة باسم أولانتيز Aulantes وكأن ختم اسمه الحقيقي لا ينسجم مع تأكيد أخلاقي: "آه أيها الإنسان! كتبَ، هل يرجع لك أمر الإعلان عما هو خير وعما هو شر... أنتَ ترغبُ في تحليل قوانين الطبيعة، وقلبك... وقلبك المهورة فيه هو ذاته لغز لا يمكنه تقديم حلٍّ له[5]. في الحقيقة، لم يكن يتمتع بأية راحة يمكن تصورها لديه، كذلك كانت الأفكار التي بإمكانه المحافظة عليها بقوة قليلة. إن يكون مادياً، ذلك ما هو مؤكد، غير أن هذا لم يكن قادراً على حسم سؤاله sa question: سؤال الشر الذي كان يحبه، والشر، الذي كان كلّ عمله يسعى لجعله مُضحكاً، الشر، الذي لم يكن قادراً على إدانته، ولم يكن بإمكانه تبريره أيضاً: كل واحدة على طريقتها، كانت الفلسفات les Philosophies المُفزعةِ التي رسمها تحاول، لكنها لا تجد، ولا يمكنها أن تجد، تقديم مبدأ ينزعُ من الطبيعة الملعونة أفعالها، والتي تتفاخر تلك الفلسفات بأعمالها الخيرة. كان العنصر الملعون هو في الواقع ما كانت تبحث عنه هذه الأعمال. كما أن التعجب المرير الذي عبر عنه ألماني Almani يُبرهن على أنه لم يكن يعرف إعطاء فكره مجرى آخر غير مجرى عدم اليقين والإرتباك. والنقطة الوحيدة التي كان يثق بها هي أن ليس هناك أي مبرر للعقوبة، أو على الأقل العقوبة الإنسانية: "أن القانون، يقول[6]، بارد بطبعه، ولا يمكن بلوغه عبر الإنفعالات التي يمكنها شرعنة فعل القتل القاسي". ذلك لأنه مُثقل بالمعنى، ولم يتنوع: "هل ترغبُ، قال منذ عام 1782، في رسالة 29 كانون الثاني، في أن يكون

الكون برمته فاضلاً ولا تشعر بأنّ كلّ شيء يمكنه التعفن في اللحظة التي لن يكون فيها سوى الفضائل على الأرض... أنت لا ترغب بسماع أنك أنت، ما دام أنه لا بد من وجود رذائل أيضاً، غير عادل بمعاقبتها تماماً وكأنك تسخر من شخص أعور...". وفي أسفل الصفحة "... تمتع، تمتع، تمتع يا صديقي ولا تحكم... تمتع، أقول لك، لتترك للطبيعة عناية قيادتك كما تشاء هي، ولتترك للأبدي الأهتمام بمعاقبتك"[7]. إذا ما كان "إنهداد" الإنفعالات ملعوناً، لا ينبغي أن تتخذ طبيعة العقوبة، التي تريد تحاشي ذلك الإنهداد، شكل الجريمة. (يعبر الحداثويون عن ذلك بمفردات تنطوي على عيوبها الخاصة، لكنها أكثر دقة: إذا ما كانت الجريمة التي تدفع نحوها الإنفعالات خطيرة، فذلك ما لا يمنع أن تكون صادقةً، بيد أنّ هذا الأمر لا ينطبق على القمع، الخاضع، بذاته، إلى شرط: أن يكف عن البحث عن الصادق، ويبحث عن النافع).

على هذا الصعيد، تتوافق العديد من العقول: لحركة الحاكم خاصية مُتجمدة، بعيدة عن كلّ رغبة وبلا مُخاطرة، تغلق القلب. لكن ساد قد اتخذ موضعاً مُعارضاً للحكام، كما ينبغي الاعتراف بأنه لم يكن لديه أي تحفظ، ولا صرامة قد تسمحُ باختزال حياته إلى مصاف مبدأ ما. كان سخياً بما لا يُقاس، ونعرفُ بأنه أنقذَ من المشنقة عائلة مونتري les Montreuil، وكانت السيدة مونتري، أم زوجته، قد أمرت بحبسه، لكنه كان متفقاً معها ــ بل حتى استعجلها ــ لكي يقضي بذات الوسيلة على نانون سابلونير Nanon Sablonnaière، خادمتها، التي رأت الكثير[8]. ما بين 92 و93، ظهر مع جامعة حاملي الرماح، التي كان سكرتيراً ورئيساً لها، كما كان متحمساً للغاية للجمهورية: ومع ذلك، علينا أخذ الرسالة التي كتبها في 91 بعين الاعتبار: "تسألون ما هي حقاً طريقة في التفكير لكي

تقتفوها. لا شيء بالتأكيد أكثر رهافة من هذا المقطع في رسالتكم، لكنه سيكون أمراً شاقاً عليّ في الحقيقة الرد عليها بالدقة. باعتباري أولاً كأديب، وواجبي الذي يرغمني على العمل هنا يومياً، تارة من أجل هذا الجانب، وتارة أخرى بتفضيلي الجانب الآخر، وكذلك بث الحركة في آرائي التي تشعر بها طريقتي الباطنية للتفكير. هل أرغب في سبر أغوارها واقعياً؟ إنها لا تجد نفسها تميل إلى جانب، لكنها مركب عن الكلّ. أنا ضد اليعاقبة anti-jacobite، أكرههم حتى الموت، أعبد الملك، لكني أمقتُ تهوراته القديمة؛ أحب تماماً بعض فقرات الدستور، والبعض الآخر منه يدفعني نحو التمرد، أريد أن يُعيد إلى طبقة النبلاء عظمتها، ذلك لأن حرمانها منها لا يؤدي إلى شيء؛ كما أرغب في أن يكون الملك رئيساً للأمة؛ لا أريد أبداً أن تكون هناك جمعية وطنية، لكن مجلسي برلمان وشيوخ مثل أنكلترا، وذلك ما يمنح الملك سلطة مُعتدلةً، ومتوازنة في مجرى حياة الأمة المنقسمة بالضرورة على نظامين، أما الثالثة فهي بلا نفع، ولا نريد بقاءها بعد. ذلك ما أنادي به. منْ أنا في الوقت الحاضر؟ أرستقراطي أو ديموقراطي؟ ستقولون لي، من فضلكم... لأني أنا بالنسبة لي لا شيء[9]. لا شيء، أجل، لكن شريطة الاستنتاج (كتبَ رسالة إلى برجوازي كان بحاجة إليه في ما يتعلق بملكياته الأرضية)، ما عدا "بث الحركة في تلك الآراء"، "من أنا"؟... وبأن هذا "الماركيز الإلهي" كان بمقدوره أخذ ذلك كشعار له.

يبدو لي بأن بيار كلوسفسكي Pierre Klossowski، في دراسته "ساد والثورة"، وكذلك في "مُخطط عن منظومة ساد" قد قدم عن مؤلف جوستين Justine صورة معمارية نوعا ما: لم يعد سوى عنصرٍ ضمن مخزون يمكن لديالكتيك معرفي يجمع ما بين الله Dieu، والمجتمع الثوقراطي théocratique وتمرد سيد كبير (يرغبُ في الاحتفاظ بامتيازاته والتنكر

لواجباته). ذلك ما هو هيغلي hégélien بمعنى ما، لكن من دون دقة هيغل Hegel. في حركات "فينومنولوجيا العقل" Phénoménologie de l'Esprit ــ التي يتشابه فيها ذلك الديالكتيك ــ تشكلُ مجموعة حلقية، تمسُ تطور العقل برمته في التاريخ. يستقي كلوسفسكي، بسرعة نوعا ما، استنتاجاً عن المنطق المُتألق من رواية "الفلسفة في الصالون الصغير" la Philosophie dans le Boudoir، التي يدعي فيها ساد بأنه يؤسس الدولة الجمهورية على الجريمة. انطلاقاً من هنا، سيكون من المغري الاستنتاج بأن موت الملك، كان بديلاً عن موت الله Dieu، ومن ثم خلق تصوراً سوسيولجيًا sociologie ترتكز عليه الثيالوجيا théologie، التي تقود التحليل النفسي la psychanalyse (الذي يتمسك بأفكار جوزيف دو مستر Joseph de Maistre...). كل ذلك هشٌ. فالجملة التي يسندها ساد إلى دلمونسه Dolmancé ما هي سوى مؤشر منطقي، واحد من ألف مثل عن خطأ الإنسانية التي لم تضع بعين الاعتبار مسألة التدمير والشر. كذلك يذهب كلوسفسكي بعيداً حدَ القول بأن طريقة دولمانسه في التفكير لم تكن قائمة هنا إلاّ لكي تظهر زيف المبدأ الجمهوري: لا يرد الماركيز على التنبؤ الحكيم إلاّ بعدم الاكتراث. الأمر يتعلق بشيء آخر مختلف تماماً.

"أتساءل مع نفسي، يقول جان بولهان Jean Paulhan، حينما أرى العديد من كتّابنا اليوم، الواعون تماماً برفضهم للمصطنع وللعبة الأدبية لصالح واقعة مُتعذرة الوصف، ومن ثم لا يدعونا ننسى أصلها الإيروسي والمُرعب، فهم يغتنمون أية فرصة لإتخاذ موقفٍ يُناقض مع الخلق la Création، وينشغلون بالبحث عن المُتسامي في ما هو منحط، والعظيم في ما هو تخريبي، ويصرون على القول بأن كلّ عمل يُلزم ويفسدُ إلى الأبد مؤلفه... أتساءل أن لم يكن من الضروري الإقرار، في مثل هذا الرعب

المتطرف، بأن الأمر يتعلق بالأحرى بذكرى أكثر من تعلقه بدعوة، أو يتعلق بالذاكرة أكثر من كونه متعلقاً بمثال ما un idéal، وباختصار، إذا ما كان أدبنا الحداثوي ــ في الجانب الذي يبدو لنا حيوياً أكثر من غيره ــ الأكثر عدوانية، في مطلق الأحوال ــ قد استدار نحو الماضي بالأحرى، الذي حدده بالدقة ساد". يمكن أن يكون بولهان على خطأ، اليوم، بإضافته لمقلدين imitateurs إلى ساد (هم يحبونه، يعبدونه، لكن لا أحد personne يشعرُ بأنه ملزمٌ على مشابهته: أنهم يتخيلون أشكال "رعب" أخرى). لكنه يُحدد بصورة دقيقة موقف ساد. لم تمسه إمكانية اللغة وخطرها: لم يكن قادراً على فصل عمله عن الموضوع الذي يرسمه: ذلك لأن ثمة موضوع تملكه -possédait ــ بالمعنى الذي يَستخدمُه الشيطان لهذه المفردة. لقد كتبَ هو هائم برغبته في ذلك الموضوع وثابر عليه كناسك. يقول كلوسوفسكي عن حق[10]: "لم يعد ساد يحلم فقط، وإنما يقود ويوجه عمله نحو ذلك الموضوع الذي يُمثل أصل استحلاماته، وبمنهج دقيق كمنهج تأمليٍّ لمُتدين يضعُ روحه في خطبة أمام الأعجوبة الإلهية. تستردُ الروح المسيحانية شعورها أمام الله. لكن إذا ما كانت الروح الرومانسية، التي لم يبق منها سوى الحنين نحو الإيمان foi[11]، تسترد شعورها بذاتها وتطرحُ انفعالها باعتباره مطلقاً، فإن الروح السادية لن تسترد شعورها بذاتها إلاّ من أجل الموضوع الذي يحُرك فحولتها، التي تتحول هي أيضاً إلى وظيفة متناقضة حيال العيش، فهي لا تشعر بأنها حية إلاّ عبر الإثارة". ينبغي علينا، في هذه النقطة، أن نكون أكثر دقة: إن الموضوع المقصود، الذي يمكن مقارنته بالله (كان كلوسوفيسكي، المسيحي، أول من أقترحَ تلك المقارنة)، غير مُعطى pas donné كما هو الله بالنسبة للعابد. سيكون الموضوع بحد ذاته l'objet comme tel (كائن إنساني) عديم الأهمية: يجب تحويره، للحصول منه على

الألم المنشود. تحويره يعني تحطيمه.

سوف أبين بعد ذلك بأن ساد (بهاذا يختلف ساد عن السادي العادي simple sadique، لا يفكر) كان يتطلع نحو التمتع بوعي واضح يطال "الهيجان"، يطاله وحسب، (ذلك لأن "الهيجان" يؤدي إلى فقدان الوعي)، أي للتخلص من الفارق بين الذات والموضوع. لهذا لا يختلف طريقه عن طريق الفيلسوف سوى بالطريقة التي اختارها (ينطلق ساد من "هيجانات" الواقع، التي يرغب في جعلها مُدركةً، فيما ينطلق الفيلسوف من هدوء الوعي ـ من المُدرك المُتميز ـ لكي يقوده إلى نقطة ما من التمازج). سأتحدث أولاً عن الملل الواضح لكتب ساد التي تشرع انطلاقاً من جعل اللعبة الأدبية ثانوية، حيال واقعة يتعذر التعبير عنها événement indicible. صحيح أن تلك الكتب لا تختلف عن غيرها من الكتب التي تُسمى عادة بالأدب littérature، تماماً مثلما لا تختلف صخور صحراوية، خاملة لا تحرك الدهشة، وبلا لون عن مناظر طبيعية متنوعة، سواقي، بحيرات وحقول نحبها. لكن هل أنتهينا يوماً من قياس عظمة ذلك الإمتداد؟

الجنون السادي

بعزله لنفسه عن بقية البشر، لم يكن لدى ساد طيلة عمره المديد سوى إنشغال واحد، ظل مرتباطاً به لسوء الحظ، أي الإنشغال حتى الإنهاك بحساب إمكانيات تحطيم الكائنات الإنسانية، تدميرها والتمتع بفكرة موتها وعذابها. لم يكن الوصف الإنموذجي يحظى لديه، وإن كان في ذروة الجمال، بأي معنى. فقط العد اللانهائي، الممل، كان بمقدوره التمتع بفضيلة كشف الفراغ أمامه، الصحراء le désert، التي كان يأمل طموحه

بالوصول إليها (والتي تمدها كتبه أمام ذلك الذي يفتحها).

ينفصل الضجر عن أعمال ساد المُفزعة، غير أنّ ذلك الضجر هو ما يمنحها معنًى. وكما يقول المسيحي كلوسوفسكي[12] لا تتماثل رواياته التي لا تنتهي مع الكتب المُسلية، لكنها تتشابه مع كتب التقوى. كذلك فإن "المنهج الناجز" الذي يوجهها، هو في الحقيقة المنهج "الديني... الذي يَقفُ أمام المُعجزةِ الإلهية". لذا ينبغي قراءتها بذات الطريقة التي كُتبت بها، مع هم سبر أغوار المُعجزة التي لا تقل بعمقها، وربما لا تقل "بإلهيتها" عن الثيولوجيا théologie. إن هذا الرجل الذي لم يكن، عبر رسائله، مُستقراً، الظريف، والغواي أو المُستشيط، العاشق أو المازح، الذي يمكنه أن يكون رقيقاً، وربما نادماً، يرغم نفسه عبر كتبه على ممارسة تمرين لا يتغير، حيث تنفصل قوة حادة، ومُتعادلة دائماً مع نفسها، من حافة الهموم التي تُحدُدنا. نتيه، من البدء، في ذرى لا يمكن بلوغها. لا شيء يبقى من المُتردد، المُعتدل. في زوبعة لا يمكنها التوقف ولا نهاية لها، ثمة حركة تدفعُ مواضيع الرغبة نحو العذاب والموت. إن الشيء الوحيد الذي يمكنه تخيله هو أن يكون هذا الجلاد ذاته قد أصبح ضحية للتعذيب. في وصيته الأخيرة، التي ذكرناها آنفاً، تشترط هذه الحركة، في ذروتها، بأن القبر ذاته لن يصمد، وبأنها تؤدي إلى "اختفاء" الاسم من ذاكرة "البشر" حتى.

إذا ما واجهنا ذلك العنف باعتباره إشارة إلى حقيقة صعبة، تهُيمن بقوة وعمق على من اقتفى اتجاهها، بحيث يتكلم عن موضوعها كونه إعجوبة، سيتحتم علينا إحالتها مباشرة، إلى الصورة التي يقدمها ساد بنفسه.

"الآن، يا صديقي القارئ، كتبَ في مطلع رواية مائة وعشرين يومًا[18]، عليك فتح قلبك وعقلك لهذه الحكاية الأكثر فُحشاً، التي لم يتحدث عنها

أحد منذ وجود العالم، فمثل هذا الكتاب لا يمكن العثور عليه لا عند القدماء، ولا لدى المعاصرين. لتتخيل كلّ المتعة المنبوذةِ أو الممنوعةِ من قبل تلك البهيمة التي لم تكفَّ عن الحديث عنها، من دون معرفتها والتي تسميها الطبيعة، إن حضر كل هذه المُتعِ، أقول، سيكون مَقصياً عن هذا الكتاب، والتي يمكن أن تلتقي بها بالصدفة، لن تكون وحدها لكنها مصحوبة بجريمة ما، أو حالات غضب حيال بعض المخازي"

لقد ذهب التهور بساد حدًّا جعل أبطاله من الشقاوات، والجبناء. واليكم وصف أحدهم باعتباره أنموذجاً ناجزاً.

"ولدٌ مُزيفٌ، قاسي، مُتسلط، بربريٌّ، إنانيٌّ ومبذرٌ إزاء ملذاته، وشحيحٌ عندما يتعلق الأمر في أن يكون نافعاً، كان كاذباً، شرهاً، سكيراً، جباناً ولوطياً، سفاحاً، قاتلاً، مُشعلاً للحرائق، سارقاً...". كان ذلك هو الدوق بلانجس Blangis، واحد من الجلادين الأربعة لكتاب مائة وعشرين يوماً. "أحد الأطفال الحاسمين جعل هذا العملاق يرتعب، لأنه ما أن تخلص من عدوه، لم يعد قادراً على استخدام حيله وخيانته، وأصبح خجولاً وجباناً..."[١٩].

من جانب آخر، لم يكن بالانجس من بين هؤلاء الفساق الأربعة أكثرهم قذارة.

"كان رئيس كيرڤال Curval الأكبر سناً في الجماعة. له من العمر ما يقارب الستين عاماً، وكان الفحش قد استهلكه بطريقة خاصة، حدًّا لم يبق منه سوى العمود الفقري. كان طويلاً، يابساً، ونحيلاً، عيناه الغائرتان المنطفئتان، فمه كامد ومرضي، جبهته عالية، وأنفه طويل. يُغطيه الشعر ككائن خرافي، ظهره مسطح، ساقاه رخوتان ومُتدليتان إلى الأسفل

وكأنهما بالأحرى مشعلان قذران يسقطان فوق مؤخرته... لقد كان كيرڤال غاطساً إلى حد كبير في مُستنقع الرذيلة والخلاعة، بحيث أصبح من المستحيل عليه قول أي شيء آخر سوى تلك التعابير. ويمتلئ فمه وقلبه بالجمل القذرة، التي يمزجها بقوة ببعض أشكال التجديف والكفر الناتجة عن رعبه الحقيقي من أي دافع ديني. تتعاظم فوضى العقل هذه بالثمل الدائم الذي يحب البقاء فيه، والذي يمنحه منذ بضع سنوات هيئة الشخص الغبي والفظ، والذي يمنحه، كما يدعي، تلك المُتع الغالية على قلبه"[20].

"قذر من كل نواحي شخصيته"، وقبل أي شيء آخر "رائحته الفاسدة"، كان الرئيس دو كيرڤال "خشناً بالمطلق"، أمّا الدوق بلانجس، فعلى العكس من ذلك، يجُسد البريق والعنف "إذا ما كان عنيفاً برغباته، ما الذي سيغدو عليه، يا إلهي! حينما تهيمن عليه متعة الثمل، حينها لن يكون إنساناً، بل نمراً هائجاً، وستسقط اللعنة على ذلك الذي يستخدمه لإرواء انفعالاته، مع الصرخات المُفزعة، وستنقذف التجديفات الشرسة من صدره المنفوخ، كما تغدو عينيه وكأنهما تصبان حمماً نارية، يتزبد، ويصهلُ وكأنه رب الشبق بذاته"

لم يكن لدى ساد مثل هذه القسوة التي لا حدود لها. غالبًا ما كان يتنازع مع الشرطة التي كانت تشك فيه، لكنها لم تتمكن أبداً من إسناد تهمة الجريمة الحقيقية إليه. نحن نعرف بأن بَضعَ خادمة شابة، روز كيلر Rose Keller، بضربات سكين، وصبَ الشمع الساخن في جروحها. يبدو أن قصر لاكوست Lacoste، في الريف، كان ظاهرياً أصلاً في تنظيم حفلات فاحشة، لكنها لم تكن من الحفلات المُفرطة التي خولت وحدها إبداع قصر سلنك Siling، الذي تم تصوره معزولاً ما بين عزلة الصخر. ربما كان قد

تأمل انفعالاً، ومن ثم وضعته رغبته في رؤية مشهد تألم الغير في حالة من الهيجان الذي يتخطى العقل. تحدثت روز كيلر، في شهادتها الرسمية، عن الصرخات الشنيعة التي كانت متعته تنتزعها منها. إنّ هذا الملمح يقربه على الأقل من بلانجس. لا أعرف إذا ما كان مشروعاً القول بأن تلك الهيجانات تصدر عن اللذة وحدها. عند درجة بعينها، يتخطى الإسفاف الفكرة العامة. هل نحن نتحدث عن لذة المتوحشين الذين يشنقون أنفسهم بتثبيتهم لطرف الحبل في عقافة يغرزونها عميقاً في صدورهم ويجعلونها تدور من حول عمود؟ يتحدث شهود مارسيليا Marseille عن ضربات الأسواط المزودة بالدبابيس التي كانت تدمي جسد الماركيز. ينبغي علينا الذهاب إلى ما هو أبعد: غالباً ما تدفع تخيلات ساد إلى نفور حتى أكثر الفقراء قسوةً. إذا ما كان أحدهم يدعي بأنه كان يجسد حياة أولئك الأنذال في قصر سلنك، فهو يتفاخر بنفسه. إلى جانبهم، يكون بنوات لابر Benoit Labre مُرهفاً: ليس هناك من زهاد وصلَ إلى تلك الدرجة من القرف.

من الهيجانات إلى الوعي الواضح

لكن ساد كان ضمن هذا الموقف. وهو مُختلف تماماً عن أبطاله، ذلك لأنه يقدمُ في الغالب شهادة على عواطفه الإنسانية، كما عاش حالات من التجرد والإثارة بدت له مُثقلة بالمعنى حيال الممكنات المشتركة. لقد حكمَ على هذه الحالات الخطرة، التي كانت الرغبات التي لا يمكن تخطيها، تدفعه نحوها، وتجعله يقول إنه لا يستطيع ولا هو مطالب بعزلها عن الحياة. فبدلاً من نسيانها، كما يحدث ذلك عموماً، في لحظاته العادية، كان ينظر إليها وجهًا لوجه ومن ثم يطرح على نفسه السؤال المتاهة الذي يطرحه، في الحقيقة، كل البشر. هناك أفراد من قبله عاشوا نفس الضياعات تلك،

لكن ما بين هيجان الانفعالات والوعي ظل ذلك التناقض الجذري قائماً. لم يكفِ العقل البشري عن الرد أحياناً على المطالبات التي قد تقود نحو السادية. بيد أن ذلك قد مرَّ بطريقة عابرة، في الليل المُتولد عن عدم مواءمة العنف، الأعمى، مع صفاء الوعي. من جانبه، يتنكر الوعي ويتجاهل، عبر تلك الإدانة القلقة، معنى الجنون. قدمَ الأول، ساد في عزلة سجنه، تعبيراً عاقلاً عن تلك الحركات، التي لا يمكن التحكم فيها، حيال السلبية التي أسس الوعي من فوقها بناء المجتمع ــ وصورة الإنسان ــ ولأجل تحقيق ذلك الهدف، كان عليه التعامل بالمقلوب والاحتجاج على كلّ ما كان يعتبره الآخرون راسخاً. تقدم لنا كتبه هذا الإحساس: بثورة هائجة، كان يرغبُ بالمستحيل وما هو عكس الحياة l'impossible et l'envers de la vie: كان عليه الإمساك بيده بقرار صارم على الشأن العائلي، الذي يَمنعُ حتى الأرنب، بتعجله الوصول إلى الغاية، من حركتها اليقينية (هنا أيضاً، يظهر الشأن العائلي وكأنه عكس الحقيقة، وفي هذه الحالة يشكل المعكوس صميم الحقيقة). يقفُ ساد على أساس تجربة عامة: الحسية la sensualité ــ التي تَحرر من المُتطلبات العادية ــ وتستيقظ، ليس من خلال الحضور وحده، ولكن بتحوير modification الحاجة الممكنة. وبتعابير أخرى، كان الدافع الإيروسي لديه بمثابة إنهداد déchaînement، (مقارنة بسلوك العمل، وبصورة عامة مقارنة باللياقة) ينطلق مع إنهداد آخر ملازماً له حيال موضوع رغبته. "السرّ لسوء الحظ مضمون، يلاحظ ساد، وليس هناك من خليع واحد لا يعرف إلى أي مدى تهُيمن على حواسه الرغبة في القتل...". "من الحقيقي إذاً، صرخ بلانجس، بأن الجريمة كانت تمارس عليه مثل هذه الجاذبية، والتي يمكنها، بمعزل عن كلّ متعة، أشعال كل المشاعر". كائن مُنهد Etre déchainé، ليس دائماً، لكنه فعلياً حصيلة

لموضوع إنفعاله. ما يدمرُ الكائن يهدهُ أيضاً déchaîne aussi؛ ذلك لأن الإنهداد déchaînement هو حطام ruine الكائن الذي أسند لنفسه حدود اللياقة. فالعري وحده يُشكل سلفاً قطيعة مع تلك الحدود (إنه إشارة على الفوضى التي تستدعي الحاجة المبذولة). كذلك فإن الفوضى الجنسية désordre sexuelle تُفكك الأشكال المُتماسكة التي بنيناها بأنفسنا، لأجلنا ولأجل الآخرين، باعتبار تلك الفوضى كائنًا محَددًا être définis (تجعل الكائنات تنزلقُ سلفاً في اللامتناهي، أي الموت). ثمة اضطراب قائم في الحسية وشعور الكائن بأنه غارقٌ، ويتماثل مع شعور الضيق الذي يشعر به من الجثث. بالمقابل، في قلق الموت، ثمة شيء ما نفقده ويفلتُ منا، وتشرع الفوضى بغزونا من الداخل، إحساس بالفراغ، والحالة التي ندخل فيها حينذاك قريبة من الحسية. لا يمكن لشاب رؤية مراسيم الدفن دون شعوره بالإثارة الفزيائية: لهذا، كما يقول، يُبعد نفسه عن مراسيم دفن والده. يتعارض سلوكه هذا مع التصرفات العادية. ومع ذلك، لا يمكننا إختزال الدافع الجنسي إلى حدود ما هو لطيف ونافع. هناك عنصر فوضوي فيه، مبالغات تصل إلى حد وضع حياة أولئك الذين يعيشونه على الحافة.

لقد دفعت مخيلة ساد تلك الفوضى وهذه المبالغة إلى ما هو أسوأ. إذ ليس بمقدور أي شخص إنهاء رواية مائة وعشرين يوما دون الشعور بالمرض: والمريض الأكبر هو ذلك القارئ الذي تُسكره الحسية فيها. فتلك الأصابع المُقطعة، العيون، الأظافر المنزوعة، تلك العذابات والرعب الأخلاقي الذي يشحذُ الوجعِ، وتلك الأم التي تصل عبر الخديعة والرعب إلى قتل ابنها، الصرخات، الدم المسفوح والمسكوب في المستنقع، كل ما في خاتمة الرواية يدفعنا نحو الغثيان. يتخطى ذلك، يخنق، ويولد على غرار الألم الحاد شعوراً بالتفكك والقتل. كيف تجرأ على ذلك؟ خاصة كيف كان ينبغي

عليه dut-il؟ منْ كتبَ تلك الصفحات الشاذة يعرف هذا، وقد ذهبَ إلى أبعد مما يمكن تخيله: لا شيء ينطوي على الإحترام إلاّ وسخر منه، لا شيء نظيف إلاّ ووسخه، لا شيء فرح إلاّ وحوله إلى فزع. كان يَستهدفُ كل واحد منا: إذا ما ما بقي لديه شيء ما إنساني، سيطاله هذا الكتاب كلعنة، أو كمرض في وجهه، أي أغلى جزء لديه في جسده، وأكثرها سلامة. لكن ماذا سيحصل لو لم يقرأه؟ في الحقيقة، يظلُ هذا الكتاب الوحيد الذي يجعل عقل الإنسان على مقاس ما هو كائن de ce qui est. كذلك فإن لغة مائة وعشرين يومًا هي بمثابة لغة عالم بطيء، يدفع بلا شك نحو إنحطاط، تعذيب وتدمير كلّ الكائنات التي يكشف عنها.

يربطنا المجرى العادي للحياة بأفكار سهلة: نتصور أنفسنا وكأننا وحدات محُددة بدقة. ولا شيء يبدو لنا مؤكداً أكثر من هذه الأنا ce moi التي يرتكز عليها الفكر. وحينما يبلغُ المواضيع objets، فذلك لكي يحورها وفقاً لحاجته: إنه لم يكن أبداً مُتعادلاً مع غيره. كلّ ما هو خارج عنا من الكائنات المحددة الأخرى نتعامل معه تارة باعتباره ثانوياً، وتارة أخرى نحيله نحو لا متناهٍ لا يمكن إختراقه، وتارة ثالثة يكون الموضوع objet هو ما نستغله، ونلحقه بنا. وإذا ما انطلق أحدنا من هنا لكي يربط ذلك العالم الشاسع بقوانين علمية (تضع علامة المساواة égale ما بين العالم والأشياء المُحددة)، فلن يكون معادلاً لموضوعه إلاّ عبر سلسلة الربط هذه s'enchaînant ضمن نظام يسحقه (منْ الذي ينكر ذلك، منْ الذي ينكر ما فيه من فارق عن الشيء المُحدد والثانوي). وهو لا يمتلك سوى وسيلة واحدة للإفلات من تلك الحدود المختلفة: تحطيم الكائن الذي يشبهنا (ضمن ذلك التدمير، تُلغى حدود شبيهنا؛ فنحن لا نستطيع تحطيم شيء ساكن، إنه يتغير، لكنه لن يختفي، فقط كائن مثلنا يختفي في الموت).

إن العنف الذي يتلقاه شبيهنا يتخفى عن نظام الأشياء المحددة، المحتملة النفع: إنه يرجعها إلى ذلك العالم الشاسع.

وذلك ما ينطبق أيضاً على التضحية. فضمن الرهبة، المكتظة بالرعب، حيال المقدس، يشرع العقل سلفاً برسم الحركة الذي يتعادل فيها مع ما هو كائن égale à ce qui est (مع الشمولية غير المحددة والتي لا يمكننا معرفتها). لكن التضحية لا تقل بخوفها من الانهداد بانهداد آخر. إنها العملية التي تشرعُ عبرها فعالية العالم اليقظ (العالم الدنيوي) بالتحرر من العنف الذي كان سيُجازف بتدميره. وإذا ما تم حقاً، عبر التضحية، الإحتفاظ بالفطنة من فوق مُنزلق ينطلق من الفرد المعزول حتى اللامحدود، فذلك لا يعني أنها انحرفت عن التأويلات الهائمة، الأكثر تناقضاً مع الوعي الواضح. من جانب آخر، التضحية فعل ساكن، وترتكز على خوف بدائي: الرغبة وحدها فاعلة، ووحدها ما يجعلنا حاضرين.

وهذا يحدث فقط عندما يتوقف العقل، بسبب من عائق اعترضه، ويُخفف من انتباهه أزاء موضوع الرغبة، التي منحتها صدفة ما المعرفة الواضحة. وذلك ما يفترض السخط والاشباع، واللجوء إلى ممكنات لا تني عن الإبتعاد. ويفترض أيضاً التأمل المُرتبط بالإستحالة اللحظوية على أشباع الرغبة، ومن ثم تذوق ذلك الاشباع بوعي أكبر.

"من المعروف لدى الخُلعاء، يُلاحظ ساد، بأن الإحاسيس التي يتم إيصالها عن طريق حاسة السمع هي الأكثر حيوية. وبالتالي، كان خلعاؤنا الأربعة يرغبون في أن تنغرز المتعة في قلوبهم كالسابق وبأكبر عمق ممكن لتجذرها، ولهذا تخيلوا ذلك الشيء المُتفرد". يتعلق الأمر "بمؤرخات" historiennes " مُكلفات، أثناء طقوس العربدة في قصر "سلنك"،

بشحذ العقل عن طريق السرد لكلّ الرذائل التي ارتكبنها: كن عاهرات شائخات، تشكلُ تجربتهن الطويلة والقذرة مبدأً للوحة ناجزة، التي تسبق رقابة العلاج السريري، والذي يدلل عليها هذا العلاج السريري. لكن من وجهة نظر الوعي، لا تتمتع تلك "المؤرخات" إلاّ بمعنى واحد، ألا وهو أعطاء شكلٍ دقيقٍ للعرض، وهن جالسات من فوق منبر، ويتموضع من قبل صوت آخر، وعبر متاهات كان ساد يرغب في جعلها واضحة إلى نهاية الطرف الآخر. الأكثر أهمية: هو ذلك الإبداع المُتفرد الناتج عن عزلة الزنزانة. في الحقيقة، يحتاج الوعي الواضح والمُميز، الذي لا يكف عن التجدد والإمتلاء بدافع الرغبة الإيروسية، للتشكل من خلال الظرف اللاإنساني للسجين. لو كان ساد حراً، لتمكن ربما من إشباع ذلك الإنفعال الذي يَلحُّ عليه، لكن السجن سحب عنه تلك الوسيلة. إذا ما كان الإنفعال المُطالبُ لا يمس منْ يطالب به، فسوف تكون المعرفة موضوعية، برانية وممكنة، غير أن بلوغ الوعي الممتلئ، الذي يشترط مُعايشة الرغبة، لا يمكن تحقيقه. إن كتاب "الباثولوجيا الجنسية" Pathologie sexualis لكرافت أبنغ Krafft-Ebing، أو غيره من الأعمال التي تلتزم بنفس النظام، يكمن معناها في مستوى الوعي الموضوعي للتصرفات الإنسانية، ومن خارج التجربة المُتعلقة بحقيقة عميقة تكشف عنها تلك التصرفات. ترتكز تلك الحقيقة على الرغبة التي تؤسسها، وتترك من خلفها حساب الأسباب العقلانية لكرافت أبنغ. نحن نلاحظ بأن بلوغ الوعي بالرغبة غير ممكن النفاذ: الرغبة بحد ذاتها تحور وضوح الوعي، وبصورة خاصة يمكن لإشباعها أن يكون السبب الوحيد لحذفها. بالنسبة للحيوانية برمتها، يبدو أن الإشباع الجنسي يجري في "فوضى الحواس" العظيمة. من جانب آخر، يَتحدد الكبح، الذي تُشكل الإنسانية مادته، بطبيعة ذلك الكبح، فإذا لم

يكن لاوعياً، فهو على الأقل بعيد عن الوعي الواضح. كذلك يكون هذا الوعي، أي الفردانية التأملية جوهرياً، هي ما يقدمه ساد: لا يكفُّ ساد عن إتباع تفكير صبور، ومترافق مع جهد يرغمه على هضم القسم الأكبر من معارف مرحلته. لكن من دون العزلة، لما كانت الحياة الفوضوية، التي كان يعيشها، قد أوصلته إلى إمكانية تغذية رغبته الدائمة، التي عرضت نفسها على تأملاته دون قدرته على إشباعها.

لكي أشدد بطريقة أفضل على هذه الصعوبة، سأضيف بأن ساد يعلن فقط عن أكتمال الوعي؛ لكنه لم يصلْ إلى امتلاء الوعي الواضح. إذ على العقل أن يتجاوز ثانية، إن لم يكن غياب الرغبة، فعلى الأقل الوصول إلى اليأس الذي يتركُ لدى قارئ ساد انطباعاً بأن هناك تماثلاً ما بين الرغبات التي شعر بها ساد ورغباته هو، التي لا تتمتع بنفس القوة، أي العادية.

شعر مصير ساد

لا يمكننا الإندهاش من حقيقة غريبة كهذه، شاقة للغاية، والتي كشفت عن نفسها في البدء كانفجار. تُشكل إمكانية الوعي بها قيمة جذرية، بيد أنها لا تتمكن من عدم العودة إلى الخلفية التي تشير نحوها. كيف كان ممكناً غياب التألق الشعري عن هذه الحقيقة التي كانت على وشك الولادة؟ من دون ذلك التألق الشعري، لما كان لهذه الحقيقة أي ثقل إنساني. من المؤثر بالنسبة لنا أن يرتبط تضخيم أسطوري كهذا بما يكشف في النهاية عن عمق الأساطير. كان لا بدّ من أحداث ثورة ــ في الأبواب الضاجة والعميقة للباستيل ــ لكي توصل إلينا، ضمن فوضى المصادفة، سر ساد: الذي جعلته التعاسة يعيش ذلك الحلم، والذي يُشكل هوسه صميم الفلسفة، أي وحدة الموضوع والذات، المصادفة والهوية التي

تتجاوز حدود الكائنات، وكذلك موضوع الرغبة والراغب فيها. لقد قال موريس بلانشو Maurice Blanchot عن حق بأن ساد كان ذلك الفرد الذي "عرف كيف يحول سجنه إلى صورة للعزلة الكونية"، لكن ذلك السجن، وهذا العالم لم يعد يضايقه، ذلك لأنه "نفى وأقصى كل الكائنات". وهكذا صار الباستيل، الذي كتبَ منه ساد، حفرةً تحطمت فيها الحدود الواعية للكائنات بنار الإنفعال الذي مدده العجز.

ملاحظات ساد

1- ينبغي ذكر اسماء شفنبيرن Swinburne وبودلير Baudelaire، أبولنير APolinaire، بريتون Breton وإيلوارد Elaurd. البحوث الصبورة والمُثابرة لموريس هاين Maurice Hein (الذي توفي في عام 1940) جديرة بانتباه خاص: إن هذه الشخصية المُغرية، الغريبة والفطنة قد كرست حياتها لذكرى ساد. لهذا من اللائق التذكير هنا ببعض ملامح طبيعة تلك الشخصية. فعاشق الكتب هذا والمنقب المُدقق (مُدقق لم ينشر لسوء الحظ أي شيء تقريباً) تحدث في مؤتمر أقيم في مدينة تور Tour (حيث تمت القطيعة، بعد حرب عام 1914، ما بين الشيوعيين والأشتراكيين الفرنسيين) وأشهر مسدساً، وصار يطلق عشوائياً، ويقرأ لزوجته مع جرح طفيف في ذراعه. ومع ذلك، كان هاين واحداً من أرق الرجال وذا أدب جم لم أصادف مثله في حياتي. لقد كان هذا المُدافع الشرس عن ساد، الذي لا يمكن مقاومته كصنمه المعشوق، قد دفع بالسلمية إلى حدودها القصوى. كما أتخذ موقفاً إلى جانب لينين Lénine في عام 1919، ثم غادر الحزب الشيوعي منذ عام 1921، بسبب القمع الذي قام به تروتسكي Troutsky ضد أقلية الملاحين في كرونشتاد cronstadt. لقد أنفق ثروته على البحوث المتعلقة بساد، وكان يأكل قليلاً لكي يغذي قططًا لا حصر لها. ودفع بمقته لعقوبة الإعدام — وهذا ما يشترك فيه مع ساد — إلى حد إدانته الشديدة لمصارعة الثيران. كذلك لا بد من القول بأنه واحد من أولئك الرجال الذين شرفوا بطريقة خفية، لكنها صادقة، مرحلتهم. أنا فخور لأني كنتُ صديقه.

2- النسخة الأولى من الكتاب، التي تم إعدادها من سجن الباستيل، كانت تحمل عنوان "تعساء الفضيلة" les infortunés de la vertu. إنها النسخة التي كتب جان بولهان مقدمة لها (ساد وتعساء الفضيلة"، مع موجز بقلم موريس هاين، وببلوغرافيا قدمها روبرت فلانسي Robert Valençy ومدخل لجان بولهان، دار نشر "بواه دو جور" Point du jour، 1946.

3- فهرست أو يوميات الباستيل Le répertoire ou Journalier de la Bastille بدأت في 15 مايو/آيار1782 (نشرها جزئياً الفريد بيجس Alfred Bégis في "المجلة الجديدة" La Nouvelle Revue نوفمبر وديسمبر 1882. أنظر أبولونير Apolnaire، عمل ساد L'oevre de Sade (باريس 1909، ص 4-5.

4-من الرسالة الموجهة التي وجهها إلى كاتب العدل غافوردي Gauferidy وغير المؤرخة، ولكنها منطقياً ترجع لعام 1790، قال الماركيز بنفسه "في 4 تموز، بمناسبة قيامي بالتحرك قليلاً للإحتجاج كرد على حالات عدم الرضا التي عشتها، أشتكى المُحافظ مني إلى الوزير. لقد أولعت عقل الشعب، كما يقولون، وطالبته بالمجيء إلى هنا ليسقط نصب الرعب هذا... كل ذلك صحيح... أنظر "المراسلات غير المنشورة للماركيز ساد" (Correspondance inédite du marquis de Sade) التي نشرها بول بوردان Paul Bourdin. باريس 1929، المجلد الرابع، ص 267). وفي رسالة إلى رئيس منتدى الدستور في لاكوست Lacoste، المؤرخة في 19 ابريل 1792: "استعلموا وسيقولون لكم إذا ما كان الأمر قد تم الاعتراف به عامة، وإذا لم يكن تم نشره بصورة صحيحة، بأن التجمعات الشعبية التي قدتها أنا وتحت نوافذي في الباستيل والتي يخطفوني منها بغتة باعتباري رجلاً خطراً، تهمين عليه دوافع إشعال النيران، والذي سيُسقط قريباً نصب الرعب هذا. ليمرر المحافظ هذه الرسائل إلى الوزير، لكي يقرأ فيها الكلمات التالية: "إذ لم يتم هذه الليلة خطف السيد ساد، فلن أرد باسم الملك. وسوف ترون إذا ما كان هنا ذلك الرجل الذي ينبغي مضايقته" (نفس المصدر، ص 315). وفي النهاية، ضمن مشروع عريضة إلتماس من "جمعية القضاة" والمؤرخة في1792: "... كنتُ ما أزال في الباستيل في 3 تموز 1789. لقد شيعتُ منه ما تقوم به الحامية: أخبرتُ سكان باريس بما يُعد لهم في ذلك القصر من ويلات. ظن لوني Launay بأني خطر. ما زالت لدي الرسالة التي يطلب فيها من الوزير فلدي Viledeuil إبعادي عن تلك القلعة التي كنتُ أريد منع الخيانة فيها، مهما كلف الثمن" (نفس المصدر، ص 348).

5- يُعبر ساد عن هذا الموضوع بالطريقة التالية: "... في مخطوطاتي التي ذرفت على ضياعها دموعًا من دم... لتغفر لي عدم التشديد على ذلك الظرف؛ أنه يَقطعُ قلبي بطريقة غاية في القسوة. أفضل ما يمكنني القيام به هو محاولة نسيان تلك التعاسة والكف عن الحديث عنه. لكني أجد مع ذلك في مناطق محيطة بالباستيل أوراقًا ألقيت في المزبلة، لكن لم يكن فيها أي شيء له أهميته... أشكال متنوعة من البؤس ولا عمل واحدَ، مُتماسك إلى حد ما. تلك هي التعاسة العظمى التي تضمرها لي السماء!" (نفس المصدر، ص 270). يعثر ساد في الواقع على النسخة الثانية من رواية "جوستين" التي يقوم بنشرها في عام 1791. كانت النسخة الأولى، المفقودة تماماً، التي نشرها موريس هاين للمرة الأولى في عام 1930 والتي نشرتها "البواه دو جور" ومن ثم أعادت نشرها في ما بعد، وصلت مباشرة للمكتبة الوطنية Biliothèque national. لكن كان ضياع رواية "مائة وعشرين يوما" هي التي دفعت ساد على إعادة تناول قصة جوستين في النسخة الفضائحية الثالثة، ومن ثم ألحق بها قصة جوليت Juliette: لم تبق لديه شهادة جوهرية كان يوده تقديمها وكان ربما يحلم أن تكون تعويضاً عن العمل المُكتمل. كذلك علينا القول بأنه كان ثمة شيء ما ينقص هذه النسخة الأخيرة مقارنةً بالبناء المعماري لرواية "مائة وعشرين يوماً". نحن نعرفُ بأن تلك المخطوطة الغريبة لهذا الكتاب (لفة من الورق يصل طولها إلى اثني عشر مترًا) والتي يُقال بأنه تم العثور عليها في زنزانة ساد من قبل شخص باسم أرنو سانت ماكسيمن Arnoux Saint Maximin، وتم بيعها بعد قرن لاحق من صاحب مكتبة باريسية لهاوي أدب ألماني. ومن ثم قام السيد دهرين Dühren بنشرها في عام 1904، في برلين، لكنه لم يقدم إلاّ نسخة مكتظة بالأخطاء، وسُحب منها 108 نسخة. وفي الأخير، قام موريس هاين، الذي عاد بها إلى باريس في 1929 بتضبيط النص الأنموذجي (باريس 1935-1931) وفقاً لطبعة 1947 و1953 (ومن ثم صحح كتابة الكلمات، وتحاشى الأخطاء الطباعية، التي صححها وضبطها بدقة موريس هاين.

6- كما ذكر ذلك أبولنير، نفس المصدر، ص 14-15.

7- "جوستين الجديدة" La Nouvelle Justine، المجلد الثالث، الذي يستشهد به بيار كلوسوفسكي، في كتابة "ساد قريبي" Sade mon prochin، 1947، ص 72.

8 - "المراسلات..." ص 182-183. الرسالة لا تحمل اسم المُرسل إليه، لكنها كانت دون شك مُرسلة إلى الآنسة روسية Rousset، وهي امرأة جميلة، ومُضحكة للغاية ربطته بها علاقة عارضة.

9- -"الفلسفة في صالون صغير"، 1795 "أيها الفرنسيون أبذلوا جهداً ثانية لكي تكونوا جمهوريين..".

10-المراسلات، ص 183.

11-في رسالة إلى غوفردي Gaufridy، تسبق رسالته في 15 تموز 1775 (المراسلات، ص 37..).

12-رسالة إلى غوفردي، 5 ديسمبر 1791، (نفس المصدر، ص 302-301). لا شيء هنا أيضاً يمكنه سحبه من ذلك المقطع الذي يوجهه إلى نفس غوفردي، في رسالة تعود إلى 1776، حيث يقول: "لم يكن يليق بي الرد على رجل شرع بشتمي، وهو شيء كان بإمكانه أن يكون في ما بعد مثالاً، في أرض بصورة خاصة، وفي أرض كهذه حيث كان الأمر يقتضي أن يبدي فيه المزارعون احترامهم والذين يحاولون دائماً عدم الإلتزام به". (نفس المصدر، ص 67).

13-لا تمس تلك التحفظات التعبير عن ذلك الحقد الجذري لرجال الدين ("الثالث لا لزوم له").

14-"تعساء الفضيلة"، المدخل، ص 11-12.

15-"ساد قريبي"، ص 123.

16-لا أتبع كلوسوفسكي في تحفظه هذا.

17-"ساد قريبي"، ص 123.

18-طبعة 1931 (التي أنجزها موريس هاين)، المجلد رقم 1، ص 74، منشورات بوفرية Pauvert، ص 92.

19- طبعة 1931، المجلد رقم 1، ص 11 و17. وطبعة 1953، ص 21 و27.

20- نفس المصدرين، ص 20-22، وص 31-33.

21- نفس المصدرين، ص 115 و ص 26.

22- يُقال بأن سانت بنوات لابر Saint Benoit Labre، قد دفع بالوساخة حد أكله للقملة. كلوسوفسكي وضع العبارة التالية في مقدمة كتابه: إذا ما كان أحد العقول فكرّ بطرح سؤال على سانت لابر رأيه في معاصره، الماركيز ساد، لقال دون تردد "ساد قريبي.

بروست

proust

حب الحقيقة والعدالة واشتراكية

مارسيل بروست

يدفع الحماس للحقيقة والعدالة غالباً أولئك الذين يعيشونها نحو القفز من أماكنهم.

يعشونها؟

لكن أليس ما يجعل المرء إنساناً وما يدفعه نحو حب الحقيقة والعدالة هو نفس وذات الشيء. إنّ حماساً كهذا موزعًا بطريقة غير متساوية بين الأشخاص، لكنه يوسم واقعياً بمعياره إنسانية كلّ واحدٍ منهم، والتي تعود ثانية عبره كرامة الإنسان. كتبَ مارسيل بروست في "جان سونتاي" *Jean Santeuil*: "نُصغي دائماً بانفعال فرح ورجولي لخروج العبارات المُتفردة والشجاعة من أفواه رجال العلم، الذين ينطقون بالحقيقة بمحض شرف المهنة؛ حقيقة يقلقون عليها لأنها الحقيقة وحسب، ويعتزون بها عبر فنهم، بلا أي تردد حتى إذا ما أزعجت أولئك الذين يتصورونها بطريقة مغايرة تماماً، باعتبارها تشكل جزءًا من مجموع اعتبارات لا يعيرونها سوى أهتمام ضئيل"(1). يبتعد أسلوب ومضمون هذه العبارة عن "البحث عن الزمن الضائع"... ومع ذلك، يتغير الأسلوب في نفس الكتاب، غير أن الفكرة تبقى ذاتها: "ذلك ما... يُثيرنا في حوارية "فيدون" Phédon، فعبر متابعتنا لبرهنة سقراط، يغمرنا شعور خارق بأننا نصغي لاستدلال يخلو من أية رغبة شخصية قد تحور نقاءه، وكأن الحقيقة فوق الجميع: نحن في الواقع لا ندرك سوى الإستنتاج الأخير الذي سيستقيه سقراط من براهينه، أي لا بدّ من أن يموت"(2).

لقد كتبَ مارسيل بروست، في عام 1900، عن قضية "دريفوس" *Dreyfus*. كما أنّ مشاعره الدريفوسية معروفة، لكن انطلاقاً من شروعه في كتابة "البحث"، أي بعد عشرة أعوام، كان قد فقد كلّ سذاجته العدوانية.

كذلك تخلصنا نحن أنفسنا من تلك البساطة. ربما ما زال ذلك الانفعال يحركنا أحياناً، لكننا حالياً منهكون. وقد لا تُثير قضية دريفوس، في زماننا، سوى ضجة ضعيفة...

عند قراءتنا لـ "جان سونتاي"، تُدهشنا المكانة التي كانت تحتلها السياسة حينذاك في ذهن بروست: كان في الثلاثين من عمره. وسوف يتأثر العديد من القراء وهم ينظرون إلى مارسيل يغلي غضباً، لأن حضوره في جلسة المرافعة في قاعة المحكمة لم يدفعه إلى التصفيق لعبارات "جورس" Jaurès. في رواية "جون سونتاي"، يأخذ "جورس" اسم "كوزون" Couzon. وخصلات شعره السوداء مجعدة، غير أنّ المرء لا يخطئ في ظنه: أنه "زعيم الحزب الأشتراكي في المحكمة... الخطيب الكبير الوحيد اليوم، والذي يُعادل خطباء الأزمنة الماضية". يُذكر بروست عند الحديث عنه "بالشعور بالعدالة الذي يستولي عليه أحياناً وكأنه إلهام"[3]؛ كما يرسم صورة "للأغبياء العاطلين" ـ نواب الأكثرية "المضحكين ـ الذين يستخدمون تفوقهم العددي supériorité numérique وقوة حماقتهم لكي يخنقوا صوت العدالة النابض والجاهز للإنشاد"[4]. يُدهشنا التعبير عن تلك المشاعر، لاسيما وأنها تنبثق من إنسان كان عليه أن يكون، في ما يتعلق بالسياسة، على الطرف الأخير من الظاهر البارد. هناك أسباب عديدة لعدم الاكتراث الذي يغطس فيه؛ ومن دون الحديث عن وساوسه الجنسية، والبرجوازية التي ينتمي إليها مُهددةً من قبل الفوضى العمالية، بيد أنّ الصفاء الذهني كان قد لعب دوره ضمن إنبهار السخاء الثوري.

لنقل أولاً بأن ذلك السخاء مؤسسٌ على إمزجة غريبة عن السياسة: "إنّ كراهية والديه هي التي تقذفه في حماس كامل على أفعال (جورس)[5]". صحيح أنّ من يتكلم هنا هو "جان سونتاي"، غير أنّ طبيعته هي طبيعة

مؤلف "البحث"... فنحن نعرف اليوم بأن بروست كان مُتعاطفاً في شبابه، حتى قبل نشره "لجان سونتاي"، مع الإشتراكية. ولم يكن يخطو بلا تحفظ: "حينما يظل وحده ويفكر، كان جان يندهش من أمر أن (جورس) المتسامح في حياته اليومية، ينهدُ عبر مداخلاته بمثل تلك الهجومات العنيفة، وربما الافترائية، والقاسية نوعاً ما على بعض أعضاء الغالبية"[6]. فالحقيقة ضمن نطاق السياسة السائدة لا تصطدم بالعوائق الكبرى. لأن تلك العوائق ذاتها كانت معروفة منذ زمن طويل. وحتى التعبير بلغة بروست كان يمكن أن يكون تافهاً إن لم يكن موسوماً بتلك السذاجة: "ألم تكن الحياة والسياسة خاصة نضالاً، ما دام الأوغاد يتسلحون بكل الطرق، لذا من الواجب أن يتسلح العادلون أيضاً، وإن لم يكن ذلك إلا من أجل أبعاد الموت عن العدالة. وقد يكون بمقدورنا القول... بأن طريقتها في الموت، تكمن بالدقة في تسلحها ولكن من دون أن تولي اهتماماً للطريقة التي تتسلح بها. غير أنهم سيردون عليك بأنه لو كان الثوريون الكبار قد تأملوا ملياً، لما كان للعدالة الإنتصار أبداً"[7].

في البدء كان التردد يتآكله. ولا يمكننا نحن الشك بذلك، فانشغالاته لم تكن تعثر على ركيزة قوية فيه. كانت تجعله مضطرباً وحسب. وإذا ما أراد نسيانها، فلن يكون ذلك قبل التأكد من معناها، أي إلاّ إذا ما قدم أسباباً لها. في الجزء الخامس من "جان سونتاي"، لم يكن جورس، الذي كان في البداية "يحمر خجلاً من مصافحة يد فاسد"[8]؛ والذي كان جان (بطل الرواية) يعتبره "معيار العدالة"، قادراً حينما جاء الوقت المحتوم "من منع نفسه عن البكاء وهو يفكر بكل التضحيات التي أرغمه واجبه كرئيس حزب على القيام بها[9]. إنّ تهويل ذلك الكتاب يتمثل، من حيث المبدأ، بجعل جورس- كوزون

قادراً على معارضة حملة تشهيرية ضد والد جان. بيد أنّ رجل السياسة لم يستطع، ومهما كانت العاطفة التي يخصه بها المؤلف، من "جعل كلّ أولئك الذين قاتلوا لصالحه يتخلون عنه ويكونون ضده، أي تدمير العمل الذي كرس حياته من أجله، وبالتالي إفساد انتصار أفكاره، وذلك من أجل القيام بمهمة غير نافعة، ما دام أنه سيفشل فيها حتماً لو كان وحده، أي الدفاع عن كرامة شخص مُعتدل كان الآخرون قد شكوا به، من غير وجه حق". "إنّ الحماس للنزاهة، ومشاق جعلها تنتصر قد أرغمه على جعل سلوكه يتماهى مع سلوك حزب أقوى منه، ومُقايضة أشكال العون التي قدمها له معه، أي أنه كان مجبراً على التخلي عن الفوارق الشخصية"[١٥]. لقد استخلص صوت جان، ذلك الصوت القادم من أزمنة كانت تتمتع فيها مثل هذه التعارضات على معنى ما، فيما تبدو اليوم ببساطة غريبة علينا: "أنتَ تضحي، قال الصوت، بخير الجميع، ليس من أجل صداقة خاصة، ولكن من أجل مصلحة ذاتية، وبموقعك السياسي. أجل، خير الجميع. لأنهم كانوا غير منصفين حيال والدي، كما لم يكن الصحفيون مجرد أفراد غير عادلين. أنهم يجعلون أولئك الذين يقرؤونهم غير منصفين. ويحولونهم إلى أنذال. كما يدفعونهم للقول في اليوم التالي بأنهم كانوا يظنون بأن أحد زملائهم طيبٌ وإذا به يصبح نذلاً... أعتقد أنهم سيتولون الحكم في يوم ما. وسيكون ذلك الحكم هو حكم اللاعدالة Injustice. أنهم ينتظرون، أثناء ذلك، أن تصبح الحكومة غير عادلة، وتغدو القوانين غير منصفة وأن تسود اللاعدالة في الواقع؛ أنهم يعدون، من خلال التشهير، لمثل هذا اليوم الذي يسود فيه الميل نحو الفضيحة والقساوة في كلّ القلوب"[١٦].

الأخلاق المُرتبطة بانتهاك قانون الأخلاق

تَدهشنا نبرة السذاجة هذه من مؤلف قلما كان ساذجاً. لكن هل سنترك أنفسنا تُؤخذ بما كان يبدو عليه، في حينها، عمق أفكاره؟ يبقى علينا الإقرار بالحركة الأولى... لا أحد سوف يندهش من قراءة تلك العبارة، في المجلد الثالث من "جان سونتاي": "ليس هناك سوى شيء واحد مُخزٍ، ولا يشرف المخلوق الذي خلقه الله على صورته، أي الكذبle mensonge"، وذلك يعني بأنّ ما نرغب به أكثر من أي شيء آخر لا يكذب علينا، وليس لأننا نفكر به". بعد ذلك، كتب بروست: "لم يعترف جان (لعشيقته) بأنه رأى رسالتها عبر المُغلف، ولأنه لم يكن مُكلفاً بالقول لها بأن شاباً جاء ليراها، قال لها بأنه عرف ذلك من شخص آخر كان قد رآه: كذبة. لكن ذلك لم يمنع من تلألؤ الدموع في عينيه وهو يقول لها بأنّ الشيء الأكثر شراسة هو الكذب"[12]. فتحت ضربة الغيرة، أصبح ذلك الذي أتهم جورس بالكلبية cynique. لكن لا ينبغي علينا التغافل عن تلك النزاهة الساذجة الأولى. فـ "البحث" يراكم الشهادات العديدة على كلبية مارسيل، الذي دفعته الغيرة على القيام بأفعال ملتوية. غير أن تصرفاته ومهما كان تناقضها مع بعضها، والتي بدت لنا من الوهلة الأولى بأن الواحدة منها تُقصي الأخرى، قد تجمعت ضمن نطاق لعبة. فمن دون الوساوس ـ إذا لم نُكلف أنفسنا هم مراقبة المحرمات الثقيلة ـ لن نكون بشراً. لكننا لا نستطيع أيضاً مراقبة تلك المحرمات دائماً ـ إذا لم نكن نتمتع بالشجاعة Le courage لكبحها ـ ولن يكون ثمة مخرج لنا أيضاً. يُضاف إلى ذلك بأننا لن نكون كائنات إنسانية إن لم نكذب أبداً، وإن لم نشعر، ولو مرة واحدة، بأننا كنا غير منصفين. كثيراً ما نُثرثرُ حول تناقض الحرب والتحريم الشامل الذي يُدين القتل، لكن، كما هو الأمر مع المحظور، الحرب شاملة هي

الأخرى. القتل هو المسؤول دائماً عن الرعب، لكن أفعال الحرب باسلة في كل مكان. والأمر ذاته ينطبق على الكذب واللاعدالة. صحيح أنه قد تم التقيّد تماماً بالمحرمات في أماكن بعينها، لكن الخجول، الذي لا يستطيع دائماً كبح القانون، والذي يغضُ بصره، يتحول إلى موضوع للأحتقار في كل مكان. بيد أنّ فكرة الفحولة virilité تنطوي دائماً على صورة الإنسان الذي يعرف كيف يضع نفسه، ضمن حدوده وبحسن نية، فوق القوانين، بلا خوف ومن دون التفكير بها. فلو كان جورس قد سلم بالعدالة، لما كان أضرَ مناصريه وحسب: فهؤلاء سيتعاملون معه باعتباره غير كفؤ. الجانب الأصم من الحقيقة يجُبر المرء على عدم الرد أبداً، ورفض أي تفسير. علينا أن نكون أوفياء، ذا ضمائر، ولا نفعيين، لكن فيما وراء ذلك الحرص وهذا الوفاء وعدم المصلحية تلك، علينا أن نكون أسياداً souverains.

إنّ ضرورة كبح المحرم مرة، حتى وإن كان مُقدساً، لا يختزل مبدأه حدّ العدم. فذلك الذي كذبَ كثيراً، ويدعي بالرغم من ذلك بأنّ "الشيء الوحيد المؤذي" كان "الكذب"، سيظل متشبثاً حتى موته بالحماس للحقيقة. تحدث "آمانويل بيرل *Emmanuel Berl*" عن ذلك الانفعال الذي عاشه: "في ليلة ما، يقول، وبعد خروجي من بيت بروست، في حوالي الساعة الثالثة صباحاً، (كان هذا أثناء الحرب)، كنتُ أكثر إنهاكاً وفوق العادة من نقاش تجاوز قدراتي الجسدية، وكذلك العقلية، وأنا مضطرب تماماً، وحينما وجدت نفسي في شارع "أوسمان" Haussmann وحيداً استولى عليَّ شعور بأني بلغت الطرف البعيد من تحملي. لقد كنتُ مذعوراً، كما أظن، بذعرٍ كذلك الذي شعرت به عندما تهدم منزلي في "بوا لو بريتر" *Bois-le-Prêtre*. لم يعد بمقدوري تحمل أي شيء، بدءًا مني أنا، مُرهقاً، وخجلاً من تعبي ذاك، لقد فكرت بهذا الرجل الذي كان يزدرد لقمات

أكله بصعوبة، ويكاد يختنق من الربو، ومن النعاس الذي كان يهرب منه بعيداً، والذي لم يتوقف بالرغم من ذلك في حديثه ضد الكذب، والموت، دون تهاون أبداً حيال التحليل، أو إزاء مشقة صياغة النتائج الأخيرة عنهما، بل إنه بذل جهداً إضافياً في محاولته إختزال الالتباس الذي كان يحيط بأفكاري. لقد تقززتُ من تذبذب عذاباتي أكثر من حالة ضياعي...".

لا تتعارض هذه الشراهة avidité مع الإنتهاك المبدئي الذي تستخدمه في نقطة معينة، بل على العكس من ذلك تماماً. فهي من الضخامة بحيث لا تشكل تهديداً للمبدأ، ذلك لأن مجرد التردد سيكون ضعفاً. ففي أساس كلّ فضيلة تكمن قوتنا في كسر السلسلة. لقد تغافل التعليم التقليدي عن هذا النابض الأخلاقي: بحكم ذلك بهتت فكرة الأخلاق. من جانب الفضيلة، تظهر الحياة الأخلاقية خاضعة لامتثالية خائفة conformisme peureux، ومن الجانب الآخر، يتم التعامل مع قرف الفتور باعتباره لا أخلاقية immoralité. لذا من العبث أن تُطالب التربية التقليدية بالحفاظ على صرامة السطح، الذي تشكله الامتثالية المنطقية: فيما يدير ظهره لصرامة العقل. كان نيتشة يفكر، بفضحه للأخلاق التي تُدرس، بأنه لن يكون بمقدوره البقاء على قيد الحياة، إذا ما أرتكب جريمة مُفترضة. وإذا ما كانت هناك أخلاق حقيقية morale authentique، فستكون دائماً موضوعة على المحك. فالكراهية الفعلية للكذب تقرُ، لكن دون أن تخلو من رعب يتم تخطيه، بالخطر الكامن في كذبة بعينها. كذلك فإنّ عدم الاكتراث حيال الخطر ما هو إلا ظاهر لا وزن له. إنه على عكس الإيروسية érotisme حين تعترف بالإدانة التي من دونها ستكون باهتة fade. إنّ فكرة القوانين اللاملموسة تستقي قوتها من حقيقة أخلاقية ينبغي علينا الإنضمام لها لكن دون أن تقيدنا. فنحن نبجل، في التطرف

الإيروسي، القاعدة التي كنا قد انتهكناها. ثمة من لعبة تعارضات قافزة تكمن في أساس الحركة التبادلية ما بين الوفاء والتمرد، والتي هو جوهر الإنسان l'essence de l'homme. وخارج تلك اللعبة، سيخنقنا منطق القوانين.

المُتعة القائمة على المعنى الإجرامي للأيروسية

من لعبة تناقضات ساحرة كهذه، يوصل لنا بروست تجربة الحياة الأيروسية، التي منحها هيئة مفهومية aspect intelligible.

لقد رأى أحدهم في ذلك، اعتباطياً، إشارة على حالة مرضية تجعل الصورة المقدسة بالمطلق للأم تترافق مع القتل والتدنيس[13]. "فيما كانت تستولي عليَّ اللذة أكثر فأكثر، كتب الراوي في "البحث"، شعرت في أعماق قلبي صعود كآبة وندم لا نهاية لهما؛ لقد بدا لي وكأني جعلت دموع روح أمي تهطل...". ترتكز المتعة على هذا الرعب. في نقطة من نقاط "البحث"، تختفي أم مارسيل، ومن دون أن يجري الحديث بعد ذلك عن موتها: كان الحديث عن موت الجدة وحسب. وكأن موت الأم وحده لم يترك أثراً قوياً عند المؤلف: فهو لا يحدثنا سوى عن جدته: "حين قاربت ما بين موت جدتي وموت إلبرتين، شعرت بأنّ حياتي قد لطخت بقذارة إغتيال مزدوج". إلى جانب قذارة الإغتيال، يضاف شعورٌ آخرُ أكثر عمقاً من الأول، الشعور بالتدنيس profanation. ثمة سبب يجعلنا نتوقف[14] عند مقطع من مقاطع "سادوم وعامورة" Sodome et Gomorrhe حيث يقول الراوي: "لا تتمتع وجوه الأبناء دائماً بذات الشبه الكامل مع وجوه الآباء فيما يتعلق بتدنيس الأم". ينبغي التوقف عند هذا لأن المؤلف يختم قائلاً: "لندع ذلك جانباً، لأنه يتطلب فصلاً كاملاً": "الأمهات المدنسات"

" Les mères profanées ". في الحقيقة، يكمن مفتاح عنوان تلك المأساة في حكاية بنت "فنتاي" Vinteuil، التي كان سلوكها السيّئ قد سبب وفاة والدها من الحزن، والتي ستتمتع بعد بضعة أيام من تلك الوفاة، وهي ما زلت ترتدي ثياب الحداد، بملامسة إحدى السُحاقيات، التي تبصق على الصورة الفوتغرافية للميت[15]. تمُثل بنت "فنتاي" مارسيل، و"فنتاي" نفسه أم مارسيل[16]. كذلك فإنّ إقامة عشيقة بنت "فنتاي" في المنزل، حينما كان الأب ما زال حياً، تتناظر مع إقامة "إلبرتين" Albertine في شقة الراوي (إلبرتين هي، في الواقع، السائق إلبرت أوغستنلي Albert Agostineli). ولم يُذكر أي شيء عن ردود فعل الأم حيال حضور تلك الدخيلة l'intruse (أو الدخيل)، وذلك ما يترك المرء محُيراً. ولا أظن أنّ القارئ لم يلحظ عند هذه النقطة بأنّ السرد كان ناقصاً. على العكس من ذلك تماماً، كان الراوي قد أصر بوضوح على عذاب وموت "فنتاي". لقد تركَ بروست المكان فارغاً لما كان بمقدوره ترميم المقاطع، التي قد تؤدي للحديث عن "فنتاي"، وستكون قراءة تلك المقاطع مؤلمة إذا ما أبدلنا الأسماء[16]: "بالنسبة لأولئك الذين انعطفوا نحو تلك المرحلة مثلنا (أم مارسيل) كانوا يتجنبون الأشخاص الذين يعرفونهم ويديرون نظرهم عنهم "كأمه"، التي شاخت في ظرف بضعة أشهر، وغرقت في الحزن، كما أصبحت عاجزة عن القيام بأي جهد لا يتعلق بسعادة "أبنها" كهدف أخير لها، وقضاء أيام بكاملها أمام القبر (قبر زوجها) ــ ومن ثم كان من الصعب عدم فهم "بأنها" كانت على وشك الموت قهراً، أو يفترض (أنها) لم تكن تكترث لما يقال من حولها. ربما "كانت" تعرف ما يُقال، لكنها كانت تقسمُ باليمين بأنها تجهل ذلك. وقد لا يكون ثمة شخص، مهما كان مقام فضيلته، لم ترغمه الظروف على العيش يوماً في كنف الرذيلة، التي كانت

تدينها بقوة قطعية ــ مع أنها لم تكن تعرفها تماماً تحت أشكال الحوادث اليومية التي تكتسيها، لكي تدخل إلى عالمها وتجعلها تتألم: العبارات الغريبة، المواقف غير المفهومة، أو فرد ما رأته في أمسية ما، بالرغم من وجود أسباب كثيرة يُفترض فيها جعلها تحبه. لكن بالنسبة (لأي امرأة) مثل (أم مارسيل) كان لا بد وأن تكون هناك كمية أكبر من الألم عنها عند (امرأة أخرى) للتخلي عن واحد من تلك المواقف، التي ظُن عن خطأ بأنها تمثل ذروة الحياة البوهيمية: تتولد هذه المواقف في كلّ مرة تحتاج فيها الرذيلة للمكان الضروري الذي تستقر وتشعر فيه بالأمان، والذي تجعله الطبيعة ذاتها ينمو ويزدهر في قلب طفل... لكن لا ينبغي علينا الاستنتاج من واقع أن (أم مارسيل) كانت ربما تعرف سلوك (ابنها)، ومن ثم فإنّ عبادتها (له) قد نقصت. فالوقائع لا تنفذ في عالم معتقداتنا؛ ذلك لأن هذه الأخيرة لم تتولد عنها، وبالتالي ليس بإمكانها تدميرها...". كما يجب علينا بذات الطريقة إعادة قراءة ما أسند هنا لمارسيل، ما كان "البحث" قد أسنده إلى "فتاي": "... في قلب (مارسيل) لم يكن الشر، في البداية على الأقل، قد شكل خليطاً. (فواحد) سادي (مثله) فنان في الشر، وذلك ما لا يمكن أن يكون عليه شخص فاسد بكليته، ذلك لأن الشر لن يكون خارجياً بالنسبة له، وقد يبدو له طبيعياً تماماً، ولن يكون بمقدوره تمييز نفسه عنه؛ أما الفضيلة، وذكرى الأموات والرقة حيال الأقارب، فسوف لن يجد فيها لذة خارقة القدسية لكي يدنسها، فهو لم يكن متمسكاً بعبادة كهذه. إن الساديين من نوع (مارسيل) ما هم إلاّ كائنات عاطفية وحسب، ويتمتعون بصورة طبيعية بفضائل بحيث تبدو لهم حتى اللذة الحسية شيئاً سيئاً، يمتاز به الأوغاد. وحينما يتوافقون على منح أحدهم للآخر للحظة، فذلك لأنهم يحاولون النفاذ تحت جلود الأوغاد المتواطئين معهم، بطريقة

تجعلهم يتوهمون للحظة بأنّ روحهم الرقيقة قد فلتت للحظة من الوساوس القائمة في العالم اللاإنساني للذة". يقول بروست ثانية في "الزمن المُستعاد" Le Temps retrouvé: "... من جانب آخر، لدى السادي ــ مهما كانت طيبته، أو حتى عندما يكون في أفضل أحواله ــ عطش للشر حداً لا تكون فيه فاعلية الأوغاد ضمن أهداف أخرى قادرة على أروائه (إذا ما كانوا أوغاداً من أجل شيء ما يمكن الاعتراف به). فمثلما يكون الهلع معياراً للحب mesure de l'amour، يكون العطش للشر معياراً للخير la soif du Mal est la mesure du Bien.

أن قراءة هذه اللوحة الساحرة. وما يتعتم فيها، يكمن في عدم إمكانية القبض على أحد جوانبها دون الجانب الآخر المكمل له.

يبدو أنه بالإمكان القبض على الشر le Mal، لكن بالقدر الذي يكون فيه الخير le Bien مفتاحه. فإذا لم تمنح القوة النورانية للخير سوادها لليل الشر، سيفقد الشر كلّ جاذبيته son attrait. ثقيلة هي هذه الحقيقة. ثمة شيء ما ينط في وجه منْ يسمعه. وبالرغم من ذلك نعرف بأنّ التوقعات الأكثر قوة للحساسية تنبثق عن المتضادات. ضمن حركتها، ترتكز الحياة الحسية على الخوف الذي يوحي به الذكر للأنثى، وعلى التمزق الفظ للنبذ pariade (أنه عنف أكثر من كونه تناغماً، وقد يؤدي إلى التناغم، ولكن عبر الإفراط excès. أولاً، من الضروري القيام بالكسر briser، وسيلد الاتحاد union عند نهاية المعارك، التي يشكل الموت رهانها. تحت شكل ما، سوف ينبثق الجانب الممزق للحب من تحولاته العديدة ses avatars multiples. وإذا ما كان الحب وردياً أحياناً، فذلك لأن الوردي يتلاءم مع الأسود، الذي من دونه سيكون باهتاً. فمن دون الأسود، هل تبقى من قيمة للوردي الذي يمس الحساسية؟

من دون التعاسة المشدودة وكأنها الظل المرافق للنور، سيغمر عدم مبالاة مفاجىء السعادة. لذا من الصحيح القول بأن الروايات تتولد قطعياً عن الألم، ونادر ما عن القناعة. وفي النهاية، تكمن فضيلة السعادة في ندرتها sa rareté. أمّا إذا كانت سهلة، فسوف تكون محتقرة، لأنها مترافقة مع الملل associé à l'ennui. يتمتع خرق القاعدة وحده الجاذبية التي لا تقاوم، والغائبة عن الرضا الدائم.

لن يكتسب المشهد الأقوى في "البحث" (المُعادل لتراجيديا سوداوية) المعنى العميق الذي نخصه به لو لم يكن الجانب الأولي منه قد عوض عنه. وإذا ما كان اللون الوردي بحاجة للأسود، لإثارة الرغبة، هل سيكون ذلك الأسود أسودَ حقاً لو لم نكن عطشى للنقاوة soif de pureté؟ وإن لم يكن قد سود أحلامنا بالرغم عنا malgré nous؟ كذلك ما كان بالإمكان معرفة اللانقاوة إلا عبر تعارضها مع أولئك الذين كانوا يعتقدون بأنهم لا يستطيعون العيش من دون نقيضها، أي النقاوة. فالرغبة المطلقة بعدم النقاوة، والتي لم يتصورها ساد إلا بشكل سطحي، قد أدت به إلى حالة الأشباع الذي يضعف فيه أي أحساس، وتختفي فيه حتى أية لذة. كذلك لن يكون بمقدور الينبوع اللانهائي الممنوح له (العلوم المُتخيلة للروايات) أشباعه، ذلك لأن المتعة الأخلاقية الأخيرة غائبة عنه، أي أنها هي منْ يمنح الجنح الإجرامية مذاقها الخاص، الذي من دونه ستكون طبيعية naturels، أو من دونه هي طبيعية ils sont naturels. ولأنه أكثر حذاقة من ساد، كان بروست، المُتلهف للمتعة، قد ترك لنزعة الشر ذات اللون الكريه للأثم، ونفس إدانة الفضيلة. وإذا ما كان فاضلاً، فذلك ليس من أجل بلوغ اللذة، أو إذا ما بلغها، فذلك لأنه كان من قبل يرغب في الوصول إلى الفضيلة. لا يعرف الاوغاد الشر le Mal إلا باعتباره ربحاً مادياً. وإذا

ما كانوا يبحثون عن أذية الغير، فذلك لانهم يحسبون تلك الأذية خيراً أنانياً لهم. كذلك لن نتمكن من الخروج من وشيعة الشر المُتخفي فيها إلا إذا ما أدركنا المتناقضات، التي لا يمكن لأحداهن الإنفصال عن الأخرى. لقد بينت أولاً بأن السعادة وحدها غير مرغوبة بحد ذاتها، ومن ثم سيتولد عنها الملل إذا لم تكن التعاسة، أو الشر، لم يولدا فينا اللهفة للحصول عليها. والعكس صحيح أيضاً: لو لم نكن نتمتع كبروست (وربما كساد نفسه في العمق) بتلك اللهفة للخير du Bien، فسوف لن يقدم لنا الشر سوى سلسلة من الأحاسيس الغامضة.

عدل، حقيقة وانفعال

تتمثل حصيلة هذا المجموع اللامتوقع في تصحيح الحكم العام، الذي بمعارضته للشر بالخير لا يقوم به بحذر. إذا كان الخير والشر يكملان بعضهما، فذلك لا يعني بأنهما متعادلان. كما لا نخطىء حين نميز ما بين سلوكات مكتظة بالحس الإنسانيّ humainement pleins وأخرى بالحس المقيت odieux. لكن تناقض هذه السلوكات ليس نفس التناقض النظري ما بين الخير والشر.

يكمن بؤس التقاليد في ارتكازها على الضعف، الذي يولد الهم بالمستقبل. فالهم بالمستقبل يُثير الجشع؛ ويدين التغافل imprévoyance، الذي يُبدد qui gaspille. يتعارض الضعف البصير مع مبدأ اللذة للحظة الحاضرة. كذلك تتوافق الأخلاق التقليدية مع البخل l'avarice، وهي تنظر إلى الميل نحو المتعة المباشرة كأصل للشر. كما تؤسس الأخلاق البخيلة التفاهم ما بين العدالة والشرطة. فإذا ما كنتُ أفضِّل المتعة، فذلك لأني أمقتُ القمع répression. يتولد تناقض العدالة من ربط الأخلاق

البخيلة له بالقمع الحاد؛ أمّا الأخلاق السخية généreuse، فترى فيه الحركة الأولى لذلك الذي يرغب أن يحصل كل واحد على ما يستحقه، والذي يهرع لمد يد العون لضحية اللاعدالة. من دون هذا السخاء، هل سيكون بمقدور العدالة أن تنبض palpiter؟ ومن الذي سيكون بإمكانه القول بأنها جاهزة للإنشاد prête à chanter؟

وهل تظل الحقيقة كما هي عليه لو لم تكن قد أكدت بسخاء généreusement على موقفها ضد الكذب؟ غالبًا ما يكون الحماس للحقيقة والعدالة بعيدًا عن المواقع التي تكون فيها صرخته هي صرخة الجمهور السياسي، فالجمهور الذي ينهضه أحياناً السخاء، يميل في أحيان غيرها للتنصل عنه. يتعارض دائماً الكرم فينا مع حركة البخل، كما يتعارض الحماس مع الحساب المدروس. نحن لا نستطيع منح أنفسنا بعمى إلى الحماس، الذي يشمل البخل أيضاً، لكن السخاء يتخطى العقل dépasse la raison، وهو مُتحمس دائماً. ثمة شيء ما فينا مُتحمس، سخي ومقدس sacré، يتجاوز تصورات الذهن: بفضل هذه التجاوزات نحن بشر. لم نتحدث إلا اعتباطياً عن الحقيقة والعدالة ضمن عالم الاوتومات الذكية automates intelligentes.

فقط لأنها انتظرت شيئاً منه، كانت الحقيقة قد أثارت لدى بروست الغضب، الذي أفزع "إيمانويل برل". لقد وصف برل بعبارات الإغتيالات[17] المشهد الذي طرده فيه بروست من داره وهو يصرخ: "أخرج، أخرج"! " sortez ! sortez ! ". كان لدى برل مشروع زواج، ولذا ظن نفسه ضائعا من أجل الحقيقة. هل كان ثمة هذيان هنا؟ ربما، لكن هل تمنح الحقيقة نفسها إلى ذلك الذي لا يعشقها حتى الهذيان؟ سأضع أمامكم صورة ذلك الحماس: "كانت هيئته الهزيلة سلفاً قد أصبحت أكثر

هزالاً. وكانت عيناه قد أنقذتا من الفزع. نهَض وارتدى ملابسه في الحمام. كان ينوي الخروج. لاحظت صرامة هذا المريض. فحتى تلك اللحظة لم أكن منتبهاً لها. كان شعر رأسه أكثر سواداً وكثافة مقارنة بشعري، وأسنانه أكثر ثباتاً، كما ظهر فكه القوي قادراً على التحرك، أمّا صدره، المنفوخ بسبب الربو فقد دفع بمنكبيه العريضين إلى الأمام(18). وإذا ما كان علينا الحديث عن اليدين، مثلما ظننت ذلك للحظة، لم أكن متأكداً من الرهان على يدي". تتطلب الحقيقة ــ والعدالة ــ الهدوء، وبالرغم من ذلك لا تنتميان إلا للعنيفين violents.

صحيح إنّ لحظات حماسنا تبعدنا عن المعطيات donnés ــ الأكثر فظاظة ــ للمعركة السياسية، لكن كيف يمكننا نسيان بأن الغضب الكريم هو الذي يحرك أحياناً الشعب. لم يكن متوقعاً، لكنه ثقيل الدلالة: لقد أكد بروست نفسه على الطابع اللاتصالحي ما بين البوليس وسخاء الشعب. كما عبر بروست، الذي كان غاضباً بشدة من أجل الحقيقة، عن هيجان العدالة الذي استولى عليه مرة: في ذات اللحظة، كان يتخيل "من كل قلبه وغضبه رد الصفعات التي تلقاها الفرد الأضعف، تماماً كما تمنى، في اليوم الذي سمع فيه بأن أحدهم قد وشى بسارق، ومن ثم جاء وكلاء الشرطة وقيدوا يديه، بعد أن أحاطوا به ومقاومته لهم، لو كان لديه القوة الكافية لنحر الشرطة"(19). لقد تأثرت بحركة التمرد هذه، غير المتوقعة من بروست. فأنا أرى فيها اقترابًا من الغضب، الذي يخنقه التفكير المطول، والحكمة، التي من دونها سيكون ذلك الغضب عبثياً. فإذا لم يلتق ليل الغضب بصفاء الحكمة، كيف سيكون بالإمكان التعرف علينا في هذا العالم؟ بيد أننا نعثرُ على الشظايا في القمة: نقبض على الحقيقة، التي تشكلها التناقضات، الخير والشر le Bien et le Mal.

ملاحظات بروست

1- مارسيل بروست "جون سونتايّ" (منشورات غاليمار، 1951). المجلد 2، ص 154.

2- مارسيل بروست، المجلد 2، ص 145.

3- نفس المصدر، ص 217-216.

4- نفس المصدر، ص 317-316.

5- نفس المصدر، ص 318.

6- نفس المصدر، ص 318

7- نفس المصدر، ص 223-222.

8- نفس المصدر، ص 94.

9-نفس المصدر، ص 94.

10- نفس المصدر، ص 103-102.

11- نفس المصدر، ص 103-102.

12- نفس المصدر، مجلد 3، ص 143.

13- أندريه فيرت André Feret، "الإستلاب الأدبي، رامبو، ملارميه، وبروست" (جانين 1946).

14- نفس المصدر، ص 239.

15-"إلى جانب سوان"، المجلد الأول.

16- منذ زمن بعيد عرضت ماري-آن Marie-Anne وهنري ماسيس Henri Massis ذلك التشخيص، الذي يُعتبر الآن صحيحاً.

17 - "إلى جانب سوان"، المجلد الاول

18 - في رواية "سلفيا" Sylvia، ص 152.

19 - تبدو لي آخر صورة فوتغرافية لمارسيل بروست تتوافق تماماً مع هذا التوصيف الصاعق. أنظر جورج كاتوي Georges Cattaui، "مارسيل بروست" (جيارد، 1952)، ص 177.


كـــــافـــــكـــــا
Kafka

هل ينبغي حرق كافكا؟

ما بعد الحرب، فتحت مجلة أسبوعية شيوعية "أكشن" (Action) تحقيقاً في موضوع لم يكن متوقعاً. هل ينبغي حرق كافكا؟ Faut-il brûler Kafaka؟ تساءلت. كان السؤال أكثر جنوناً من تلك الأسئلة التي سبقته، هل يجب حرق الكتب؟ أو، عموماً، أي من الكتب يجب حرقها؟ لكن على أي حال، كان اختيار مسؤولي تلك المجلة دقيقاً. وسيكون من العبث التذكير بأن مؤلف رواية "المُحاكمة" Procés كان، كما يُقال، "واحداً من أكبر عبقريات مرحلتنا". بيد أن العدد الأكبر من الردود سيبين بأن الحضور قد دفعَ الثمن، وبالأضافة إلى ذلك، كان التحقيق قد تلقى، قبل صياغته حتى، رداً تغافلت "أكشن" عن نشره، يُفيد بأن المؤلف عاش، أو مات على الأقل، ورغبة حرق كتبه تُدغدغه.

من وجهة نظري، أعتقد أنّ كافكا لم يتخذ، حتى النهاية، قراره. قبل أي شيء آخر، كان قد كتبَ تلك الكتب؛ وعلينا تخيل الوقت الذي يمضي ما بين يوم كتابتها، ويوم إتخاذ القرار بحرقها. بعد ذلك، ظل قراره مُلتبساً، وأولى مهمة محرقة الكتب لأحد أصدقائه، الذي قال له بأنه سيقوم بنشرها بعد وفاته: كان يرفض القيام بذلك بنفسه. وبالرغم من هذا لم يمت، أثناء ذلك الوقت، من دون أن يُعبر عن تلك الإرادة، التي تبدو حاسمة، بحرق كل ما خلفه من ورائه.

مهما يكن، كانت فكرة حرق كافكا ــ وإن كانت تحريضية ــ منطقية بالنسبة لعقلية الشيوعيين. تُعين تلك المشاعل الخيالية في فهم كافكا بطريقة أفضل حتى: أنها كتبت صُنعت من أجل النار،أشياء تعوزها في الحقيقة النار، أنها قائمة هنا، لكن لكي تختفي pour disparaitre، سلفاً، وكأنه تم القضاء عليها.

كافكا، الأرض الموعودة والمجتمع الثوري

ربما يكون كافكا، من بين كلّ الكتاب، أكثرهم مهارة: على الأقل لم يترك نفسه تؤخذ على بغتة...! أولاً، ككاتب، على عكس العديد من الكتاب الحداثويين، حقق ما كان يرغب فيه ce qu'il voulut . لقد أدرك بأن الأدب، أي ما رغب فيه ce qu'il voulait، لم يستجب لرغبته في الوصول إلى القناعة التي كان ينتظرها منه، لكنه واصل الكتابة. كما أنه سيكون من المستحيل القول بأن الأدب قد خيبه. لم يخيبه، بأية طريقة مقارنة بأهداف أخرى ممكنة. نحن نقرُ بأن الأدب كان بالنسبة له كالأرض الموعدة بالنسبة لموسى Moïse.

قال كافكا عن موسى ما يلي[1] : "... واقعياً لم يكن بمقدوره رؤية الأرض الموعودة إلا في اليوم الذي يسبق وفاته، شيء لا يُصدق. لن يكون لهذا الأفق السامي من معنى آخر غير معنى تمثل إلى أية نقطة لا تُشكل فيها الحياة الإنسانية سوى لحظة ناقصة، ذلك لأن هذا النوع من الحياة (إنتظار الأرض الموعودة) يمكنه أن يدوم إلى ما لا حد له ولن تكون نتيجته سوى لحظة. ليس لأن حياة موسى كانت قصيرة جداً بحيث لم يتمكن من رؤية كنعان Chanaan، وإنما لأنها حياة بشرية". ولم يكن ذلك لمجرد التشهير بخير كهذا، ولكن لأن كلّ المقاصد كانت متعادلة بفراغ معناها: كل الأهداف تجري، بلا أمل، عبر الزمان dans le temps، وكأنها سمكة تسبح في المياه، نقطة ما ضمن حركة الكون: ما دام الأمر يتعلق بحياة بشرية puisque il s'agit d'une humaine.

لا شيء أكثر من هذا يَتناقض مع الشيوعية؟ كما يمكننا القول، عن الشيوعية، بأنها دعوى بامتياز، فاعلية من أجل تغيّير العالم.

ويتموضع هدفها، العالم المُتغيرِ، عبر الزمان، من خلال الزمن القادم، وجعل الوجود مُلحقاً، والنشاط الحالي، الذي لا معنى له إلا في الغاية المُستهدفة، والتي هي هذا العالم الذي ينبغي تغييره ce monde qu'il faut changer. على هذا الصعيد، لا تطرح الشيوعية أية مشكلة مبدئية. كل البشرية على أهبة الإستعداد على جعل الزمان الحاضر ثانوياً إزاء هدف ضروري كهذا. لا أحد يَشكُ بقيمة الحركة، ولا أحد يجُادل الفاعلية سلطتها الأخيرة.

يبقى لدينا، عند الضرورة، تحفظ لا دلالة له: نقول لا يمنع التحرك أبداً الحق في العيش... ومن ثم ليس لعالم التحرك من هم آخر سوى الغاية المقصودة. تختلف الأهداف وفقاً للنيات، لكن تنوعها، وتناقضها حتى، ظل يحتفظ دائماً بدربٍ للاختيار الفردي. فالرأس المصنوع بالخطأ وحده، والمجنون تقريباً، يرفض التخلي عن هدف ما لصالح هدف آخر أكبر مشروعية. وكافكا نفسه يلمح لنا سلفاً بأنه إذا ما كان موسى موضوعاً للسخرية، فذلك لأنه كان عليه، وفقاً للنبوة، أن يموت في اللحظة التي يلمس فيها الهدف. لكنه يُضيف، بطريقة منطقية، بأن السبب العميق لخيبته يكمن في عدم تمتعه بشيء آخر غير "الحياة البشرية". يُوضع الهدف ثانية عبر الزمان، والزمان محدود: وهذا ما دفع كافكا نحو الاحتفاظ بالهدف في داخله وكأنه خدعة.

ذلك ما هو متناقض تماماً، وهذا ما يشكل الرد المُضاد للموقف الشيوعي (فموقف كافكا لم يكن مضاداً للهم السياسي، الذي لا يأخذ أي شيء في نظر الاعتبار غير الثورة وحسب، وإنما يفرض علينا تأمله مرتين).

صبيانية كافكا الناجزة المهمة ليست بالسهلة

لقد عبرَّ كافكا دائماً عن فكرته، أي عندما يتخذ بالدقة قراره (في يومياته، وصفحات تأملاته)، بحيث ينصب شركاً لكل كلمة (شيّدَ بنايات خطرة، حيث لا تنتظم الكلمات بطريقة منطقية، لكن بعضها يصعد على البعض الآخر، وكأنها لم تكن منشغلة بشيء آخر غير خلق الدهشة، كما أنها معدومة التوجه، وكأنها تتجه نحو المؤلف ذاته، الذي لم يكن يشعر بالتعب يومًا ما، ويبدو بأنه يمر من دهشة إلى ضياع).

سيكون العبث الأكبر بدون شك هو السعي لإعطاء معنى للكتابات الأدبية، التي غالباً ما نرى فيها ما ليس موجودًا، وحيث نرى، في أفضل الحالات، ما هو موجود، لكن ما أن يوضع تخطيطها الأول، فسوف يفلت من التأكيدات الأكثر حياءً[2].

علينا التعبير أولاً عن تلك التحفظات. ومع ذلك، سنقتفي أثر المعنى العام، في متاهاته، لهذا المسار، الذي لم يتم القبض عليه إلا في اللحظة التي نخرج فيها من هذه المتاهة: حينئذ أشعر بأنه بإمكاني القول، ببساطة، أن أدب كافكا، بمجمله، يُعبر عن موقف طفولي.

من زاوية نظري، أعتقد بأن نقطة ضعف عالمنا تكمن في وضعه لنطاق الطفولة جانباً، غير الغريبة علينا، بمعنى ما، بطبيعة الحال، لكن تبقى بالرغم من ذلك خارجنا، ومن ثم لن يكون بمقدورها وحدها بناء نفسها، ولا التدليل على مغزى حقيقتها: ماهيتها الحقيقية. كذلك ليس ثمة أحد، بصفة عامة، يتعامل مع الخطأ باعتباره جزءًا من أجزائها الأساسية... "هذا طفولي"، أو "ذلك غير جاد" مقولتان متعادلتان. لكننا طفوليون، لكي نبدأ، جميعاً، بالمطلق ومن دون أي تحفظ، كما ينبغي قول

هذا بالطريقة الأكثر إدهاشاً: بهذه الطريقة "الطفولية"، في لحظة ولادتها، تكشف الإنسانية عن جوهرها. لم يكن الحيوان أبداً، بدقيق الكلمة، طفلاً، بيد أن الطفل الإنساني يعيد ثانية، بنوع من الحماس، المعنى الذي يوحي إليه به الشخص البالغ إزاء فرد آخر، لا يترك نفسه تعاد إلى أي شيء. هذا هو العالم الذي ننتمي إليه والذي جعلنا، في الأزمنة الأولى، نثمل حدّ البطر من براءته: حيث يتخلص كلّ شيء، لفترة ما، من السبب الذي جعله شيئاً chose (في تسلسل المعنى الذي يقتفيه).

كان كافكا قد تركَ ما يسميه الناشر "مخطط سيرة ذاتية"(3). تتركز تلك الشذرة على مرحلة الطفولة وحدها وعن جانب خاص منها. "لا يمكن لأي أحد جعل صبي ما يدركُ منطقياً بأن عليه، في المساء وهو يقرأ قصة تأسره؛ تركها والذهاب إلى سريره". بعد ذلك يقول كافكا: "...المهم في كلّ ذلك هو أن الحكم بالإدانة على قراءتي المُبالغ بها، بوسائلي الخاصة أرجعتها إلى إهمالي لواجبي، الذي بقي حتى ذلك الوقت سرياً، وبهذا حصلت على أكبر النتائج المُخيبة". يؤكد المؤلف البالغ على واقع أن الإدانة كانت تتعلق بالميول الذوقية التي شرعت بتشكيل "خصوصيات الطفل": وضعه خوفه ما بين "مقت الكابح"، أو اعتبار الخصوصيات التي دافع عنها خالية من أية دلالة. "...لو كنتُ قد تمكنت من السكوت عن أحدى خصائصي، ستكون النتيجة احتقاري لنفسي ولمصيري، أي التعامل مع نفسي كسيِّئ ومُدان".

لا يُعاني قارئ رواية "المحاكمة" Procés أو "القصر" Château من التعرف على المناخ الذي جرى فيه التركيب الروائي لكافكا. جاءت بعد جريمة القراءة، حينما وصل إلى عمر الشخص البالغ، جريمة الكتابة. عندما أصبح الأدب مشكلة، كان موقف الناس الذين يحيطون به، لا

سيما الأب، قد أخذ صيغة رفض تشبه صيغة رفض القراءة. لقد يئس منها كافكا بذات الطريقة. عن هذا الموضوع، قال ميشيل كاروجيس Georges Carrouges شيئاً دقيقاً: "ما كان قد شعر به بطريقة مُفزعة، يكمن في تلك الخفة التي تعامل بها مع إنشغالاته الأكثر عمقاً...". بحديثه عن المشهد الذي يظهرُ فيه احتقاره القاسي لعائلته، كتب كافكا: "بقيتُ جالساً وانحنيتُ كالسابق على عائلتي...لكن في الواقع كنتُ للتو قد طُردت بدفعة واحدة من المجتمع...".

الاحتفاظ بالموقف الطفولي

ما هو غريب في طبع كافكا يكمن جوهرياً في رغبته في أن يفهم والده ويسمح له بمواصلة صبيانية قراءته، وفي ما بعد بمواصلة الأدب، الذي لم يطرح به خارج مجتمع البالغين،، فهو وحده غير قابل للتدمير، وذلك لأنه يخلطه منذ طفولته بالجوهر، وبخصوصية كينونته هو. كان والده يمثل بالنسبة له السلطة، التي تحددت مصلحتها بقيم العمل الفاعل. كذلك كان والده يعطي الأهمية الأولى للهدف الذي يلحق الحياة الحاضرة به، والذي يتمسك به غالبية الأفراد البالغين. بصبيانية puérilement، عاش كافكا، كأي كاتب أصيل، أي تحت أولوية تعارض الرغبة الآنية. صحيح أنه طوعَ نفسه لعذاب العمل المكتبي، لكنه كان يشكو منه، وإذا لم يشكُ منه، فمن أولئك الذين يخضعونه له، أو على الأقل، من حظه التعيس. لقد كان يشعرُ دائماً بأنه مقصيٍ من المجتمع الذي يستخدمه، ويتعامل معه وكأنه لا شيء ــ مجرد صبيانيةــ أما ما هو عليه في العمق، فكان يعيشه بإنفعال مفرط. كان والده يرد على ذلك الإنفعال، بطبيعة الحال، بالتجاهل القاسي لفاعليته. في عام 1919، كتب فرانز كافكا Franz Kafka رسالة ما زلنا نحتفظ

بمقطعٍ منها، لكنه لم يرسلها لحسن الحظ [4]. "كنتُ طفلاً قلقاً، يقول، لكني كنتُ عنيداً بالرغم من ذلك، كباقي الأطفال، كانت أمي، بطبيعة الحال، تُدللني، ومع ذلك لا أستطيع التصديق بأني كنت طفلاً يصعب التعامل معه، كلّ ما أعتقد بأنه كان يكفيني كلمة طيبة، إبتسامة صامتة، و"أن تضع يدك بيدي"، وبنظرة منك نحوي تجعلك تحصل مني على كل ما ترغب فيه. أنتَ، لم يكن بمقدورك التعامل مع طفل ما إلا وفقاً لطبيعتك، لقوتك، لانفجاراتك، وغضبك... لقد رفعتَ نفسك بقوتك الخاصة إلى مقام عالٍ، كما كنتُ تتمتع بثقة غير محدودة بنفسك... وفي حضرتك، كنت أشرع بالتأتأةِ... وحينما كنتُ أمثل أمامك، كنتُ أفقد في ذات الوقت ثقتي بنفسي، ومن ثم أعيش شعورًا بذنب لا حدود له، كذلك الذي وصفته أنا في يوم ما عن أحدهم [5]: "كان يخشى من أن العار سيُلاحقه....". الأمر يتعلق دائماً بك في كل ما كتبته، وفي كل ما فعلته وإلا كان عليّ جعل الشكاوى تنسكبُ، لأني لم أكن قادراً على سكبها على صدرك. وعلمت نفسي، طواعية، كيف يمكنني أخذ الأذن منك والمغادرة...".

كان كافكا يرغبُ في وضعِ عمله برمته تحت عنوان "محاولات الهروب من النطاق الأبوي" [5]. لكننا نحن لم تكن لدينا أية رغبة في خداع أنفسنا: لم يرغب كافكا أبداً بالهروب حقاً. كلّ ما كان يرغبُ فيه هو العيش في ظل ذلك النطاق ـــ مقصياً en exclu. في الأساس، كان يعرفُ بأنه مطرود. كذلك لا يمكننا القول بأن الآخرين طردوه، لكن بمقدورنا القول بأنه هو الذي طردَ نفسه. ببساطة لقد سلك بطريقة جعلته لا يُطاق في العالم العملي المصلحي، الصناعي أو التجاري، كما كان يحب البقاء في طفولية الحلم.

يتعلق الأمر بهروب آخر يختلف تماماً عن هروب المعلقين اليوميين للنشاط الأدبي: إنه هروب خافق. ما ينقص الهروب السوقي، الذي ينتهي

بالتسوية، "بالضوضاء" " cliqué "، هو الشعور العميق بالذنب، وإنتهاك لقانون لا يمكن تدميره، أنه صفاء الوعي بالذات بلا شفقة. إنّ هروب المعلقين ما هو إلا هواية، يكتفي بالمزح مع الآخرين؛ ومن ثم ليس حراً، أو أنه ليس حراً بالمعنى العميق للمفردة، حيث تكون الحرية سيادية. ولكي يكون حراً، لا بدّ وأن يكون معروفاً من المجتمع المهيمن بكامله.

في العالم الإقطاعي البائد للإمبراطورية النمساوية، كانت الجماعة الوحيدة التي بمقدورها الأعتراف بالشاب اليهودي هو النطاق العائلي، الذي يُقصي عنه كل خداع تفاخر بالولع الأدبي. إنّ الوسط الذي تظهر فيه قوة والد فرانز بلا مُنازع قد أعلن عن حضوره من خلال التنافس على العمل، الذي لا يتسامح مع أية نزوة، والذي يحُدد الطفولة بنوع من القبول بطفولتها، وحتى حبها ضمن حدود معينة، لكنه يُدينها في مبدئه. يتطلب موقف كافكا الآن الدقة، ومس طبيعته المتطرفة. كما كان لابدّ أن يتم الاعتراف به ليس من سلطة قلما تُسلم بذلك الاعتراف وحسب (ما دام ـ أنه كان حازماً بلا مقاومة ـ لذا لن يستسلم)، لكنه لم تكن لديه الرغبة أبداً في إسقاط تلك السلطة، ولا معارضتها حتى. لم يكن يرغب في معارضة والده، الذي سحب عنه إمكانيته في العيش، كذلك لم يكن يرغب في أن يكون، بدوره، بالغاً وأباً adule et père. لقد خاض، على طريقته، نضالاً حتى الموت لكي يدخل في المجتمع العائلي بكلّ حقوقه الخاصة، بيد أنه لم يكن يقبل بالنجاح إلا بشرط: أن يبقى طفلاً بلا مسؤولية كما كان عليه rester l'enfant irresponsable qu'il était.

لقد واصل، بلا أي تنازل حتى نفسه الأخير، معركة مخُيبة. لم يكن لديه أي أمل: المخرج الوحيد هو الدخول في الموت، وتخليه الكامل عن أية خصوصية (النزوة، الصبيانية) في عالم الأب. لقد صاغَ بنفسه، في عام

1917، الحل الذي رددته رواياته بطرق متعددة: "سيكون إذاً، حتى الموت à la mort، ثمة من إيمان، وسأقول أسراري. العودة إلى الأب Retour au père، يوم بكامله للمصالحة"(6). إن الوسيلة الوحيدة التي كانت متاحة له على الأقل تكمنُ في أن يقوم هو بدوره بما فعله الأب، أي الزواج. لكنه تخفى عن ذلك مع وجود الرغبة لديه ولأسباب مشروعة: تخلى مرتين عن خطوبته. وعاش "معزولاً عن الأجيال التي سبقته"، وهو "لا يستطيع... أن يكون أصلاً لجيل آخر"(7).

"إن العائق الجوهري لزواجي، قال في "رسالة إلى الأب"، يكمن في اعتقادي، القائم بطريقة حاسمة سلفاً، بأن تأمين وجود العائلة، وبشكل خاص توجيهها، يقتضي بالضرورة أن تكون لدي نفس الصفات التي أجدها فيك..."(8). لا بدّ، نقول نحن، من أن أكون أنتَ، وإن أخونني، أنا.

كان على كافكا الاختيار بين فضيحتين ـ صبيانية، حذرـ ما بين النزوة، والضحك السيادي، الذي لا يَتطلع نحو أي شيء، ولا يُلحق أي شيء بسعادة موعودة ـ والبحث عن هذه السعادة الموعودة يتطلب فعلياً العمل المتواصل والسلطة الفحولية virile. كان لديه الاختيار، ما دام أنه برهن عليه؛ ويعرفه، وإلا لتنكر لنفسه وبالتالي سَيضيع في دولاب العمل الجاحد، أو على الأقل ضمان مسيره الواعي. لقد أختار النزوة التي لا يمكن قمعها لأبطاله، لصبيانياتهم، لعدم أكتراثهم المُقلِق، ولسلوكهم الفضائحي وللزيف العلني لموقفهم. وباختصار، كان يرغبُ في وجود عالم بلا سبب، ولا يمكن توجيه معناه، ومع ذلك يبقى وجوداً سيادياً، الوجود الممكن الوحيد الذي يستدعي الموت.

ولأنه لم يكن أمامه من مهرب، لكن بلا ضعف، رغبَ بذلك الاختيار، ولم يترك للقيمة السيادية لاختياره أي حظ ولو بشكل مُتنكر. لم يراوغ أبداً، ولم يطلب من ما هو ليس سياديًا إلا حقوقه، وحظوة الجدية. لم تكن سوى نزوات تضمنها القوانين والسلطة، وإلا لكانت حيوانات مفترسة في حديقة الحيوانات؟ لقد شعرَ بأن الحقيقة، أي جوهر النزوة بحاجة إلى المرض والمُضايقة حتى الموت. قال موريس بلانشو[ي] وهو يتحدث عن الحق بأنه ما ينتج عن الفاعلية، و"الفن (النزوة) لا حق له ضد الفاعلية. إن العالم هو بالضرورة خير أولئك الذين وزعتْ عليهم الأرض الموعودة terre promise والذين، إذا ما أقتضى الأمر، يعملون سوية عليها، ويناضلون من أجل الأبقاء عليها. كانت قوة كافكا الصامتة واليائسة تكمن في عدم رغبته بالاحتجاج على السلطة التي حرمته من إمكانية العيش،، والإبتعاد عن الخطأ العام الذي يُستخدمُ، في مواجهة السلطة، لعبة المُنافسة. وإذا ما كان هو الرابح في النهاية، سيكون ذلك الفرد، الذي رفضَ الإرغام، بالنسبة لنفسه وللآخرين شبيهاً باؤلئك الذين كان يحاربهم، وسيتحملُ مسؤولية الإرغام. فالحياة الطفولية، النزوة السيادية لا يمكنها البقاء بعد انتصارهما. لا شيء سيادي إلا ضمن شرط: أن لا تكون لديه فاعلية السلطة، والتي هي حركة، أولوية القادم إزاء اللحظة الحاضرة، أولوية الأرض الموعودة. لا شك أن عدم النضال لتحطيم مُنافس بلا رحمة هو الشيء الأقسى، ذلك لأنه يعني تقديم نفسه هو إلى الموت. لكي يتحمل المرء هذا، عليه خوض النضال بلا تردد، نضال صارم ومُقلق: إنه الفرصة الوحيدة للحفاظ على تلك النقاوة الهذيانية، وغير المرتبطة أبداً بالمقصد المنطقي، والمنحرفة دائماً عن تشابكات الفعل، تلك البراءة التي تدفع كل الأبطال وتجعلهم يغوصون في مستنقع الشعور

بالذنب المُتعاظم. لا شيء أكثر صبيانية، أو أكثر لامنطقية من صمت "ك" K في رواية القصر le Château، أو جوزيف "ك" Joseph k في المحاكمة procés؟ "إن هذه الشخصية المُزدوجة (نفسها في الروايتين)، شخصية عدوانية بشكل عبثي، عدوانية بلا حساب، ولا سبب: النزوة المُضللة، والعناد الأعمى يُضيعانه. إنه ينتظر كلّ شيء من إحسان السلطات التي لا ترحم، كما يتصرف وكأنه أكبر شقي فاسق في وسط النزل (فندق الموظفين)، وفي مركز المدرسة، وفي بيت محاميه...، وفي قاعة الحضور في قصر العدالة(10)". أمّا الأب، في قصة "نطق الحكم" Le Verdict، فقد تمّ إختزاله من قبل الإبن إلى حد السخرية، غير أنه كان متأكداً دائماً من التدمير العميق، المفرط، الحتمي، واللاإرادي لسلطة غاياته، وسوف يدفع ثمن ذلك؛ فمقحمُ الفوضى، وبعد أن هدَّ الكلاب قبل معرفته إذا ما كان هناك ملجأ، وبأنه هو ذاته قد تحلل في الدياجير، سيكون الضحية الأولى. لا ريب أنها حتمية كلّ سيادة إنسانية، لا يمكن للسيادي أن يدوم، اللهم إلا في نفي المرء لذاته (ما أن يكون هناك حساب صغير وإذا بكل شيء ينبطح على الأرض، ولم يبقَ، بسبب أولوية العبودية حيال الزمان الحاضر لموضوع الحساب)، أو في لحظة حاضر الموت الدائمة. الموت هو الشيء الوحيد الذي يجعل السيادة تتفادى التنصل عن نفسها. ليس ثمة عبودية في الموت، لم يعد هناك أي شيء rien.

العالم الفرح لكافكا

لا يُذكر كافكا بحياة سيادية، وإنما على العكس حياة مُنغمرة حتى اللحظات النزواتية الأكبر، بحيث تجعلها حياة كئيبة تماماً. كذلك فإن الأيروسية الموجودة في "المحاكمة" و"القصر" هي إيروسية خالية من

الحب، بلا رغبة ولا قوة، إيروسية صحراوية، ينبغي الهروب منها مهما كلف الثمن[11]. لكن كلّ شيء يتداخل مع بعضه. في عام 1922، كتب كافكا في يومياته son journal: "عندما كنتُ ما أزال قانعاً، كنتُ أرغب في أن لا أكون قانعاً وعبر كل وسائل العصر والتراث الذي كنتُ أستطيع بلوغه، دفعتُ نفسي في عدم القناعة: الآن بودي الرجوع إلى حالتي الاولى. لذا وجدت نفسي غير قانعٍ دائماً، وحتى من عدم قناعتي. شيء عجيب أن يُولد، عبر المواصلة المنتظمة قليلاً، واقع ما من هذه الكوميديا. لقد انطلق إخفاقي الروحي من لعبة طفولية، صحيح أنها وعي طفولي. على سبيل المثال تظاهري بأن لدي تشجنات في الوجه، وحينما أتجول كنتُ أشابك ذراعي خلف رأسي، صبيانية مقيتة، بيد أنها مكللة بالنجاح. والأمر ذاته ينطبق على تطور تعبيري الأدبي، تطور توقف لسوء الحظ في النهاية. إذا ما كان ممكناً منع التعاسة من إنتاج نفسها مرة أخرى، ينبغي أن يكون المرء قادراً على منعها". لكن في مكان آخر، نقرأ المقطع التالي غير المؤرخ[12]: "...ليس الإنتصار ما آمل به، وليس النضال ما يفرحني، لكن لأنه الشيء الوحيد الذي ينبغي القيام به ما يفرحني. يملؤني النضال بحد ذاته بالغبطة التي تطفح على ملكتي بالتمتع، أو قدرتي على العطاء وربما سأنتهي بالسقوط ليس في النضال، وإنما في الغبطة".

كان يرغب، إجمالاً، في أن يكون تعيساً لكي يشعر بالقناعة: الأكثر سرية في تلك التعاسة هي أنها تنطوي على غبطة قوية للغاية بحيث جعلته يتحدث عن رغبته في الموت فيها. أنقل هنا المقطع التالي[13]: "أحنى رأسه جانباً: في عنقه الذي انكشف حينئذ، كان هناك جرحٌ، يغلي في اللحم والدم الحارقين، جرح تلقاه من برقٍ وما يزال". البرق الذي يعمي ــ البرق الدائم ــ يتمتع بلا شك بأهمية أكبر من الضغط الذي سبقه. وهذا

السؤال المُدهش كان محشوراً في اليوميات[13] (في عام 1917): "لم أكن أبداً...قادراً على فهم بأنه بإمكان أي شخص تقريباً الكتابة، أي موضعة الألم وطرحه في الخارج، لحدّ تساؤلي إذا ما كان بمقدوري، على سبيل المثال، ووسط التعاسة، وربما مع رأسي الذي كان ما يزال مشتعلاً من التعاسة، الجلوس، لكي أتواصل مع أحدهم عن طريق الكتابة: أنا تعيس. بل وأذهب أبعد من ذلك، إذ يمكنني مع قليل من الزخرفة بلوغ موهبتي، التي تبدو لا علاقة لها مع التعاسة، واللعب من حول هذه التيمة، ببساطة أو بالتضاد، أو بالموسقة الكاملة للترابطات الذهنية. وليس ثمة كذب هنا ولا تخفيف للألم، إنه ما يفيض على قواي، الذي تهبه النعمة، في اللحظة التي يظهرُ فيها الألم بوضوح بأنه استنفذ كلّ قواي تلك في عمق كينونتي وما زال عالقاً. ما هو ذلك الفيض إذاً"؟ لنعيد تناول السؤال: ما هو ذلك الفيض؟

ما بين حكايات كافكا، لن نجد تلك التي تفوق باهميتها قصة "نطق الحكم" Verdicte:

"إن هذه القصة، تقول اليوميات في 23 سبتمبر 1912(14)، كتبتها بنفس واحد في ليلة 22 و23، من 10 مساءً وحتى الـ 6 صباحاً. بمشقة تمكنت من سحب الطاولة عن قدمي المُتيبستين من كثرة جلوسي. إن الجهد والغبطة المُرعبين وأنا أرى كيف أن تلك القصة قد تطورت أمامي، كيف مزجت بين المياه. لمرات عديدة، أثناء تلك الليلة، حملت كلّ ثقلي على ظهري. كيف يمكن لكل شيء أن يُقال، ما العمل مع كلّ هذه الأفكار التي تقدم نحو العقل، من أجل تلك الأفكار الأكثر غرابة، لا بدّ من تهيئة نار كبيرة، حيث يمكنها الاختفاء، والإنبعاث من جديد...".

"تسردُ هذه القصة، يقول كاروجس Carrouges[15]، قصة شاب مع والده في ما يتعلق بوجود صديق، يأسَ في النهاية من حياته، فانتحر. عبر بضعة سطور قصيرة مقارنة بذلك الحوار الطويل مع الأب، تخبرنا كيف قتل ذلك الشاب نفسه:

"انبثق خارج الباب وتجاوز سكك حديد الترام، مدفوعاً بقوة لا تقاوم نحو المياه. وها أنه سلفاً يمسك على الرصيف وكأنه جائع للطعام. قفزَ من فوق حاجز النار، هو الذي كان رياضياً في شبابه، وفخر والديه. تعلق للحظة أخرى بيده التي ضَعفت سلفاً، بقضبان عربة النقل مارة ومُحدثة ضجة كافية للتغطية على سقوطه، وصرخ بصوت واهن: "يا أبويَّ العزيزين، لقد أحببتكما دائماً بالرغم من كل شيء! ومن ثم ترك نفسه تسقط في الفراغ".

"في تلك اللحظة كانت هناك حركة سير مجنونة من فوق الجسر.

كان ميشيل كاروجس محقّا في إصراره على القيمة الشعرية للعبارة الأخيرة. كذلك فإن كافكا نفسه قدم إلى الورع ماكس برود Max Brod مشهداً آخر عنها: "هل تعرف، قال له، ما الذي تعنيه العبارة الأخيرة؟ فكرتُ وأنا أكتبها بقذف قوي"[16]. هل يخولنا هذا "الإعلان الخارق" على رؤية نصفية "للخلفية الإيروسية"؟ هل يُشير إلى أنه "أثناء فعل الكتابة يحصل نوع من التعويض عن الفشل إزاء الأدب وكذلك الإخفاق في الحلم عن توصيل الحياة"[16]؟ لا أعرفُ، لكن في ضوء ذلك "الإعلان"، تعبر الجملة بعد قراءتها مرة أخرى عن سيادة الفرح، والإنزلاق السيادي للكائن في اللاشي le rien ــ الذي هو الآخرون les autres بالنسبة له.

تُشكل سيادة الغبطة هذه واقع الموت[17]، والجرح. يسبقها القلق ــ كأنه

شعور بحتمية المخرجِ، ـ كأنه سلفاً الخشية من لحظة الثمل، التي ستكون بمثابة الإدانة المدوخةِ المُحررةِ حينما تحين لحظة الموت. لكن التعاسة ليست مجرد عقاب. فموت جورج بندمان George Bendemann كان يتمتعُ لدى مثيله، كافكا، بمعنى الهناء: تُطيل الإدانة الإرادية الخروج عن أي مقاس، الذي كانت قد حركته، لكنها أثارت القلق عبر خص الوالد بحب، وبأحترام قطعيين. ليس هناك من وسيلة أخرى لخص أحدهم بمثل هذا الإجلال العميق وعدم الإظهار المُتعدمِ لذلك الإجلال. هكذا يُدفع ثمن السيادة، فهي لا تمنح نفسها سوى الحق في الموت: ليس بإمكانها القيام بأي نشاط، ولا تطالب بحقوق كتلك القائمة في الفاعلية وحدها، فالنشاط لا يتضمن كليةً إصالة السيادة، ذلك لأنه ينطوي على معنى منحط يرتبط دائماً بالنتائج، لهذا لا يمكنه أن يكون إلاّ ثانوياً. هل يمكن أن يكون هناك شيء غير متوقع، عبر تواطؤ ما بين الموت واللذة؟ لكن اللذة ـ الممنوحة بلا حساب، وضد كلّ حساب ـ تشكل ما هو بمثابة خاصية، شعاراً للكائن السيادي، كما أن عاقبتها هي الموت، الذي هو وسيلتها أيضاً.

لقد قيلَ كل شيء. لا ينبثق البرق في اللحظات الإيروسية ولا تولد الغبطة فيها ثانية. أمّا إذا ما كانت الإيروسية قائمة هنا، فذلك من أجل دوام الفوضى. "كتشجنات" الوجه الظاهرية، التي كان كافكا الطفل يحاول عبرها "إرغام التعاسة على إنتاج نفسها مرة أخرى". ذلك لأن التعاسة المُضاعة، الحياة التي لا يمكن الدفاع عنها، هي من يفرض ضرورة النضال وذلك القلق الذي يخنق الحنجرة، والتي من دونها لن يتمكن الفائض ولا النعمة أن ينتجا. إن التعاسة، الخطيئة، هما بحد ذاتهما نضال، فالنضال الذي يكون معناه الفضيلة لا يعتمد على أية نتيجة. ومن دون القلق، لن يكون النضال "الشيء الوحيد الذي ينبغي القيام به". وهكذا لم

يكن كافكا يعيش ضمن التعاسة "ممتلئا...في الغبطة التي تطفحُ من فوق ملكته على التمتع او قدرته على العطاء"ــ غبطة من القوة بحيث أنه ينتظر منها، وليس من النضال، بلوغ الموت la mort.

السعادة الفائضة للطفل تعثر ثانية على نفسها في لحظة الحرية السيادية للموت.

في كتاب "سور الصين" La Muraille de Chine، وهو سرد، هناك طفوليات Enfances، حيث يظهر جانباً متناقضاً من السعادة الفائضة لكافكا. ومثلما تصف اللحظات الأخرى في عمله، لا شيء هنا يرتكز بقوة على النظام القائم، أو العلاقات التي يمكن تحديدها. نلتقي دائماً بذات التمزق غير المُتشكل، تارة بطيئًا وتارة أخرى مُتسارعًا، وكذلك ضباب الرياح: ليس ثمة هدف واضحٍ أبداً، ومُستهدفٌ علانية، كما لا يقدمُ أي معنى ليغطي غياب الحد ببرودة سيادية. يَلتحق كافكا الطفل برفاق اللعب.

"ورؤوسنا محنية، كتبَ، نغوص في المساء. في النهار، في الليل، لم تعد هناك ساعة بعينها! تارة تصطدم أزرار ملابسنا بعضها بالبعض الآخر كأنها أسنان، وتارة أخرى نركض محتفظين على نفس المسافة بيننا، وأفواهنا مشتعلة، كحيوانات المدارات القطبية. مُتصايحين وجذوع أجسادنا محنية وكأنها زوارق الماضي، مُختَزلين الدرب الضيق ويصطدم بعضنا بالبعض الآخر ويدفعنا حماسنا حد القفز من فوق منحنى مقابل. يقفز المعزولون منا في الحفرة، لكنهم بالكاد قد أختفوا وراء عتمة الأحراش، وإذا بهم ثانية في الأعلى فوق الشارع المُحاذي للحقول ويرسموا لنا بأيديهم إشارات وكأنهم غرباء...".

ربما يُشكل هذا التعارض (كتعارض الشمس مع الضباب الذي لا يمكن النفاذ فيه، والذي يشكل بالرغم من ذلك حقيقتها) فضيلة تنوير ذلك العمل، الذي يبدو كئيباً. سرعان ما تتحول هذه الإندفاعة، الصارخة بالفرح لطفولته إلى حركة يغمرها الموت. كان الموت وحده شاسعاً للغاية، ومتخفي كفاية عن "الفعل الذي يقتفي هدفاً"، لكي يُثير ثانية لكن بصورة مُقنعة شيطانية كافكا. بتعابير أخرى، كان قبوله بالموت قد منحه: من داخل تلك الثانوية للهدف، أُعطي له حد الموت: ومن داخل ذلك الحد، بلغ الموقف السيادي، الذي لا يستهدف أي شيء، ولا يتطلع نحو أي شيء، في لحظة البرق، يأخذ ثانية الأمتلاء الذي يجعله يتيه إلى الأبد: حينما يتم تخطي الحاجز، تكون الإندفاعة إندفاعة الطفولة المُتسكعةِ. الموقف السيادي مُذنباً، وهو التعاسة بعينها: بالقدر الذي تحاول فيه الهروب من الموت، بلا تحدٍ، تغدو الحركة الهائمة بالطفولة رمادية من جديد لحرية بلا نفع. لقد رفضَ الكائن الحي، الذي لا يمكن إختزاله، ما يقدمه الموت، الذي يستسلم وحده بلا ألم للسلطة الكاملة للفعل.

تبرير عداوة الشيوعيين

يمكننا عند الضرورة التمييز، في عمل كافكا، الجانب الإجتماعي social، الجانب العائلي familial، الجانب الجنسي sexuel، والجانب الديني religieux، في الأخير. بيد أن هذه التمييزات تبدو لي مزعجة، وربما تكون سطحية: كنتُ أريد، عبر ما تقدم، أدخال طريقة في نظر تذوب فيها تلك الجوانب في كل واحد. لا يمكن، بطبيعة الحال، إدراك أشكال السرد لدى فرانس كافكا إلا من خلال تصورٍ عامٍ. أن يرى المرء في رواية القصر "ملحمة لعاطل عن العمل"، أو "ملحمة اليهودي

المُلاحق"؛ وفي رواية المحاكمة "ملحمة المُتهم في العصر البيروقراطي"؛ كما أن المقاربة ما بين السرديات وكتاب روسية Rousset، "عالم الإعتقال" l'Univers conncentrationnaire، لا يخلو تماماً عما يبرره. لكن ذلك هو ما قام به كاروجس Carrouges، عند فحصه للعداوة الشيوعية. "كان من السهل، يقول، تبرئة كافكا من أي إتهام يتعامل معه باعتباره ضد- ثوري contre-révolutionnqaire، وإذ ما كنا راغبين بالنسبة له، وبالنسبة لآخرين، في القول بأنه اكتفى برسم جحيم الرأسمالية"[16]. ثم يُضيف: "إذا ما كان موقف كافكا عبثياً بالنسبة لعدد كبير من الثوريين، فذلك ليس مرده بأنه لم يضع بوضوح البيروقراطية موضع الإتهام والعدالة البرجوازية، واللذان يلتقيان طواعية ببعضهما في عمله، لكنه وضع كلّ بيروقراطية وكل شبه عدالة على محك الإتهام"[17]. هل كان كافكا يرغبُ حقاً في وضع مؤسسات كهذه على لائحة التهم، والتي ينبغي علينا إيجاد بديل لها، أقل لا إنسانية؟ كتبَ كاروجس أيضاً: "إن النقد الوحيد الذي يمكننا توجيهه...إلى كافكا، سيكون بحمل الإتهام على الشك بكل حركة ثورية، ذلك لأنه يطرح مشاكل غير مشاكل السياسة، لكنها إنسانية وأبدية، ما بعد ـ ثورية post-révolution". مع أنه لا يكفي الحديث عن الشكوكية وإعطاء مشاكل كافكا معنى ما على الصعيد الذي تعمل وتتكلم فيه الإنسانية.

ترتبط بقوة عداوة الشيوعيين، التي لم تكن مُفاجئة، بالطريقة الجوهرية التي يتم فيها فهم كافكا.

وسأذهب أبعد من ذلك. لا يتمتع موقف كافكا حيال الأب بمعنى أكثر من موقفه إزاء السلطة العامة التي تتولد عنها الفاعلية المؤثرة l'activité efficase. ظاهرياً، يبدو التأثير قد صُعد إلى المصاف الصارم لمنظومة

فكرية تستند على العقل، أي الشيوعية التي تشكل حلاً لكل المشاكل، لكنها غير قادرة على الإدانة المُطلقة ولا على الغفران ضمن الموقف العملي، السيادي بالمحض، حيث تنفك اللحظة الحاضرة عن اللحظات القادمة. وهذه صعوبة كبيرة بالنسبة للحزب الذي لا يحترم سوى العقل، والذي لا يرى في القيم اللاعقلانية، حيث يظهر ثراء الحياة، لانفعيتها، وطفولتها بوضوح، سوى مصلحة خاصة، مُتخفية. إن الموقف السيادي الوحيد الذي يُعترف به ضمن الإطار الشيوعي هو موقف الطفل، لكن ضمن شكل أقلي forme meneure. يتم التنازل عن هذا الموقف للأطفال، الذين لا يتمكنون من بلوغ جدية البالغ. إن الفرد البالغ، إذا ما أعطى معنًى كبيراً للصبيانية، وإذا ما جعلها تسري على الأدب ضمن الشعور بمس القيمة السيادية؛ فرد كهذا ليس له من مكان في المجتمع الشيوعي. في عالم تتم فيه إدانة الفردانية البرجوازية، سيكون الميل نحو الدعابة التي لا تفسر لدى كافكا، ما لا يمكن الدفاع عنه لدى كافكا البالغ. تكمن الشيوعية في مبدأ النفي الناجز فيها، أي عكس مغزى كافكا.

لكن كافكا يوافق على ذلك

لم يتمكن من صياغة أي شيء، أو أن هذا الأخير قد خوله الحديث باسمه: ما هو عليه، أي اللاشيء، غير قائم إلا بالقدر الذي تستوجبه الفاعلية المؤثرة. لهذا ينحني بعمق أمام أية سلطة تقصيه، وإن كان إنحناؤه أكثر عنفاً من فعل الإثبات المصطنع؛ أن ينحني وهو محب، يموتُ معارضاً لصمت الحب، والموت حيال ما لا يستطيع عليه، يجعله يستسلم؛ لأن اللاشيء le rien، ليس قادراً، بالرغم من الحب والموت، على الإستسلام، فهو ما هو عليه بسيادة[18].

ملاحظات كافكا

1-"اليوميات الحميمية" Journal intime، يتبعها "مُخطط لسيرة ذاتية" Esquisse d'une Autobiographie، ثم "تأملات من حول الخطيئة" Considrations sur le péché، و"تأملات" Méditations. ترجمة وتقديم كلوسوفسكي، دار نشر "غراست" Grasset 1949، ص 189-190.

2-لا يمكنني تقديم ردٍ آخرَ على جوزيف غابل Josef Gabel، الذي يتهمني (في مجلة نقد Critique، عدد 78، نوفمبر 1953، ص 959). لا يكفي نقد كلاهوما Oklahoma على أدخال الأفق التاريخي على عمل كافكا.

3- ميشيل كاروجيس Michel Carrouges، "فرانز كافكا" 1949، ص 83.

4- نُشر في اليوميات... ص 49-39.

5- عن بطل رواية المحاكمة، جوزيف ك، هو مثيل المؤلف ذاته، بطبيعة الحال.

6- كاروجيس، نفس المصدر، ص 85.

7- كاروجيس، نفس المصدر، ص 144، أنا من وضع التشديد على العبارات.

8- نفس المصدر، ص 85.

9- "اليوميات"، ص 40.

10- كاروجيس، نفس المصدر ص 27-26.

11-"اليوميات"، ص 203.

12-"اليوميات"، ص 220-219.

13-نفس المصدر، ص 220.

14- نفس المصدر، ص 184.

15-"اليوميات" ص 173.

16- نفس المصدر، ص 28-27.

17-كاروجيس، ص 103.

18- نفس المصدر.

19-أعتقد أني استشهدتُ هنا بعبارة كنتُ كرستها لكتاب آخر: "نحن لا نولي إنتباهاً كبيراً على تحول الكائن من شكل ما إلى آخر. فعجزنا يصل إلى حد اعتبار الآخرين وكأنهم لم يكونوا سوى الخارج dehors، غير أنهم لا يقلون عنا في داخلهم intérieur. إذا ما واجهنا الموت، الفراغ الذي يخلفونه حد استحواذه على همنا الشخصي، في حين أن العالم غير مركب إلا بالأشياء المكتنزة في نفسها. لكن الموت غير الحقيقي، يترك شعوراً بالفراغ، وبالقدر الذي يُقلقنا، بالقدر ذاته يجَذبنه لأن ذلك الفراغ قائم على الإحساس بامتلاء الكينونة"، أن اللاشيء والفراغ le rien et vide، أو الآخرين les autres ترتبط بنفس ذلك الإمتلاء المستحيل ـ والمجهول inconnaisable.

20-ترجمة ج. كاريف J Carrive فاليات Vialatte، دار نشر غاليمار، ص 71-67.

21- كاروجيس، نفس المصدر السابق، ص 76.

22- نفس المصدر، ص 77.

23- نفس المصدر، ص 78-77.

جان جنيه ودراسة سارتر عنه

"الطفل الذي عُثر عليه دللَ على أنه محكوم بغرائز شريرة، منذ سنوات عمره الأولى، إذ قام بسرقة الفلاحين الفقراء، الذين كانوا قد تبنوه. وكلما وجّه إليه اللوم، كلما أصرَّ على فعله؛ لقد هرب من سجن الأطفال، الذي كان لا بدّ من وضعه فيه، وأصبح يسرق وينهب براحته، بالإضافة إلى ذلك، عَهَّر نفسه. لقد كان يعيش في البؤس، من الشحاذة، والإختلاسات، كما كان يُضاجع الجميع ويخون كلّ واحد، بيد أنه لم يكن ثمة ما يهبط من حماسه: إنها اللحظة التي ينتقيها لكي ينذر نفسه، طواعية، للشر؛ أي اللحظة التي يقررّ فيها بأنه سيفعل ما هو أسوأ ومهما كانت الظروف، وذلك بعد إدراكه بأن الجرم الأكبر لا يكمن في فعل الشر، وإنما بالكشف عنه؛ لقد كتب من السجن أعمالاً كانت بمثابة مرافعة دفاعية عن الشر، ومن ثم فهي خاضعة لسلطة القانون. غير أنه سيخرجُ، للسبب ذاته بالدقة، من السفالة، البؤس والسجن. وها إن كتبه تُطبع، وتتم قراءتها، وسيضعُ أحد المخرجين من حملة وسام الشرف إحدى مسرحياته على الخشبة. كذلك أسقط رئيس الجمهورية عقوبة الحكم الذي كان عليه دفعها، بسبب الجنح التي ارتكبها مؤخراً، وتفاخره في كتبه من اقترافها؛ وحينما قَدمت إليه إحدى ضحاياه الأخيرة قالت له: "إنهم يخلعون عليك الآن لقب المجد، يا سيدي. لتحمل نفسك مشقة الإستمرار وحسب"[1].

يواصل سارتر: "ستقولين بأنه لا يمكن تصديق هذه القصة: ومع ذلك، هذا ما حدث لجنيه".

ليس ثمة ما يمكن عمله أفضل من ذلك، بغية إثارة الدهشة حيال شخص ومؤلف "يوميات لصّ" Journal du voleur. فجان بول سارتر يكرس لهما، اليوم، عملاً طويلاً، لكني أسارع للقول بأنه واحد من الأعمال النادرة الجديرة بالإهتمام. كلّ شيء يتمظهر لكي يجعل من ذلك العمل

نصباً تذكارياً: سعته أولاً والفطنة المفرطة التي يُدلّل عليها، وكذلك الجدة والأهمية المذهلة لموضوعه، لكن أيضاً العدوانية الخانقة، والحركة المتواترة التي تزيد الضغينة من قوتها، وتجعل من الصعب على المرء أحياناً المراهنة عليها. يترك كتاب سارتر، في نهايته، إنطباعاً بوقوع كارثة مُلتبسة وذات طبيعة مخادعة بشكل عام، غير أنه يسقط الضوء على موقف الإنسان الحالي، الذي يرفض كلّ شيء، والخارج عن القانون.

بتيقنه من هيمنته الثقافية التي لا تتمتع ممارستها، في زمن التفكك والإنتظار، إلا بمعنى ضعيف، حتى من وجهة نظره هو، يقدّم لنا سارتر "القديس جنيه" Saint Genet، باعتباره كتاباً كتبه في النهاية لكي يعبر فيه عن نفسه. إن عيوبه واضحة أكثر من أي وقت آخر: لم يدع من قبل أبداً أفكاره تتلجلج أكثر مما هي عليه في هذا الكتاب، كما أنه لم يكن يرغب بغلق نفسه أكثر على نشاوته السرية، المُعطاة بالصدفة، التي تخترق الحياة وتنيرها: المراهنة على رسم الرعب، بمحاباة تدين ذلك المزاج. فالضيق هو، في واحد من جوانبه، أثر لسير يُبعد المرء عن الدروب المحدّدة. من جانب آخر، أظن بأن التصلب الذي يقصي لحظات السعادة الساذجة غير مُبرر، لكن اللحظة التي تحددها السذاجة هي نقيض اليقظة *éveil*. بهذا المعنى، وبالرغم من دهشتي أحياناً، وحتى ضحكي، لا أرفض عدوى الإشتراطات المُرةِ، التي تُبعد العقل عن إغواء الراحة. وفي النهاية، ينبغي عليَّ القول بأني غير معجب، عبر تطورات كتاب "القديس جنيه"، إلا بهيجان "البطلان" " nullité "، ونفي القيم négation de valeurs الأكثر جاذبية، التي لم يكف الرسم عن التأكيد عبرها على القول بأن ما يتوافق مع السفالة هو المضي بها إلى حد آكتهالها. من جانب جان جنيه، يجعلنا سرد تلك القذارات، حينما يتحدث عن اللذة التي يعثر عليها فيها، منذهلين،

إمّا من جانب الفيلسوف... يتعلق الأمر، كما يبدو ليّ ـ وهو صحيح، من جانب منه على الأقل ـ بإدارة المرء لظهره للممكن au possible لكي ينفتح، دون لذة، على المستحيل l'impossible sans plaisir.

لا أرى في تلك الدراسة، التي لا نهاية لها، واحداً من الكتب الأشد ثراءً في عصرنا وحسب، وإنما أيضاً تحفة سارتر، الذي لم يكتب أبداً ما هو أكثر منها أشراقاً، حيث لا يفلت أي شيء من قوة الغبار العادي للفكر. لقد كانت كتب جنيه المُرعبة نقطة إنطلاقته المحبذة: أتاحت له استخدام قيمة الصدمة بكاملها، وكذلك الصخب ذو العواقب المحسوبة. كما طرحَ، عبر موضوع دراسته، الرهان الأكثر التهاباً. كان من الواجب عليَّ قول هذا، ذلك لأن "القديس جنيه" لم يقدم نفسه أبداً كعمل فلسفي هام. لقد تحدث عنه سارتر بطريقة تجعلنا على حق إذا ما أخطأنا، فهو يقول لنا بأن جنيه "يسمح بنشر أعماله الكاملة علناً مع مقدمة بيوغرافية ونقدية، كتلك التي وضعت لأعمال باسكال وفولتير، في منشورات "كتاب فرنسا العظام"[(2)]... سأتجنب الحديث عن النيّة التي جعلت سارتر يضعُ كاتباً، مهما كان تفرده وتمتعه، الذي لا شك فيه، بموهبة؛ كاتب مُقلق من الجانب الإنساني، على نفس صعيد مجد الكتاب الكبار: قد يكون جنيه ضحية لسحر ما؛ كما أنه تخلى عن الهالة التي أحاطها به التفاخر الأدبي snobisme littéraire، فجنيه وحده جدير بإهتمام أكبر. سوف لن أصرّ على ذلك. وفي مطلق الأحوال، سيكون أمراً غير مبررٍ النظر لدراسة سارتر الضخمة باعتبارها مجرد مقدمة. وإذا ما أفترضنا بأن هذا العمل الأدبي لا يتناغم مع مقصده البعيد، فذلك لا يُقلل من شأنه كونه الإستقصاء الأكبر حرية، والأكثر مغامرة، الذي كرسه الفيلسوف لمشكلة الشر problème du Mal.

التكريس الكامل للشر

يرتبط ذلك أولاً (لكنه لا يرتبط فقط) بتجربة جان جنيه، الذي يشكل هو نفسه قاعدة لها qui en est la base. فجان جنيه لم يشرع بحثه عن الشر كما يفعل آخرون ببحثهم عن الخير. هنا تكمن تجربة تبدو عبثية من الوهلة الأولى. وقد أشار سارتر إلى ذلك بوضوح؛ فنحن نبحث عن الشر بالقدر الذي نعتقد فيه بأنه هو الخير le Bien. ومن ثم لا بدّ وأن يكون بحثٌ كهذا مُخيباً، أو يتحول إلى دعابة. لكن أن يكون منذوراً للفشل، فذلك لا يعني خلوه من الأهمية.

هناك أولاً شكل تمرد الفرد الذي يقصيه المجتمع. فبعد أن تخلت أمه عنه، وتولت المساعدة الإجتماعية تربيته، لم يكن لجان جنيه إلا حظٌ ضعيفٌ بالإنضمام إلى أخلاق الجماعة، لاسيما وأنه يتمتع بعطية الفطنة don de l'intelligence. كان يسرق ومن ثم السجن، وفي مقدمتها السجن الإصلاحي الذي أصبح نصيبه son lot. لكن إذا كان المقصيُّون عن مجتمع شرعيّ لا يمتلكون "الوسائل التي يقلبون بها النظام القائم...، فهذا لا يعني بأنهم لا يتخيلون أبداً "غيرها" وبالتالي لا يعجبون أكثر "بالقيم الثقافية والطرق الإخلاقية للطبقات صاحبة الإمتيازات...: ببساطة، عوضاً عن حملهم لدمغة الخزي بحياء، سوف يستحوذون عليها بتفاخر". "أيها العبد القذر، يقول أحد الشعراء السود. وثم ماذا! أنا عبد قذر وأحب أكثر عبوديتي من بشراتكم البيضاء[3]. يرى سارتر في ردة الفعل الأولى هذه "المرحلة الإتيكية للتمرد" éthique de la révolté"[4]: أنها تقف عند حدّ "الكرامة" "*dignité*". غير أن الكرامة المقصودة هنا تختلف عن الكرامة الشائعة، فكرامة جان جنيه هي "المطالبة بالشر" revendication du Mal". لذا لا يمكنه القول إذاً، على عكس البساطة

الساخطة لسارتر، "مجتمعنا السافل". بالنسبة لجنيه، المجتمع ليس سافلاً *abjecte*. لكن يمكن للمرء توصيفه بتلك الطريقة إذا ما جعل الإحتقار المبرر يمرُّ قبل هم التدقيق le souci de la précision؛ إذ يمكنني دائماً تسمية الفرد المبالغ باعتنائه بنفسه: "ما هو إلا كيس مُتلئ بالخراء"، وبذلك سيطرح المجتمع الإنحطاط بعيداً عنه، إن لم يكن عاجزاً. من وجهة نظر جنيه، ليس المجتمع نفسه منحطاً، وإنما هو بالذات: سيحدّد بالدقة السفالة عبر ما هو عليه par ce qu'il est، من خلال ما كان عليه سلبياً، إن لم يكن تفاخراً. من ناحية أخرى، السفالة التي يُتهم بها المجتمع لا تشكل شيئاً، فلكونها نتيجة لأفراد فاسدين سطحياً، لذا فهي تنطوي دائماً على "محتوى إيجابي". فلو عرفَ أولئك الأفراد الوصول إلى نفس الغايات بوسائل شريفة، لكانوا قد فضلوها: يرغب جنيه بالسفالة، وإن لم تحمل له سوى العذاب، فهو يحبها من أجل ذاتها، فيما وراء التسهيلات التي يعثر عليها بفضلها، إنه يعشقها بحكم ميل دوخاني propension vertigineuse نحو الإنحطاط، الذي لا يضيع نفسه فيه أكثر مما يضيعها الصوفيّ في الله، عند وصوله إلى ذروة نشوته.

سيادة وقدسية الشر

يمكن أن تكون هذه المقاربة غير متوقعة، لكنها تفرض نفسها حداً جعل سارتر يكتب، عبر استشهاده بعبارة لجنيه: "ألا يمكننا القول بأنها شكاوى صوفي في لحظات الجفاف moments de sécheresse"؟[5]. وذلك ما يتجاوب والأمل الجذريّ لجنيه بالقداسة sainteté، مفردة نطق بها، وهو يمازج فيها ما بين القدسيّ وطعم الفضيحة، ذلك لأن هذه الأخيرة هي "أجمل مفردة في اللغة الفرنسية". وهذا ما يوضح العنوان الذي أختاره

سارتر لكتابه: "القديس" جنيه. في الحقيقة، يتعادل الرهان على الشر الفائق مع الخير الأسمى du Bien suprême، ذلك لأنهما، كلاهما، يرتبطان بقوة بالصرامة التي يدعيها أحدهما. بيد أننا لا نستطيع خداع أنفسنا بمفردة الصرامة؛ كذلك لم يكن أبداً لكرامة وقداسة جنيه من معنى آخر: لا سبيل آخر إليها غير السفالة. وتلك القداسة ما هي إلا قداسة ذلك المهرج الذي يُمَسحَقْ وجهه كامرأة، ويرغب أن يكون مادة للسخرية objet de dérision. لقد تصور جنيه نفسه كبائس، يلبس شعراً مُستعاراً ويتعهر se prostituant، يحيط به منْ هم على شاكلته، ويضع من فوق رأسه تاج بارون بلآلئ مزيفة. يسقط التاج، وتتبعثر اللآلئ، فيخرج من فمه طقم أسنان ويضعه من فوق رأسه، صارخاً وقد أندفعت شفتاه إلى الوراء: "آه، أيتها السيدات، سأكون بالرغم من هذا ملكةً"[6]. ذلك لأن إدعاء قداسة مرعبة يرتبط بالميل نحو سيادة مُضحكة *souveraineté dérisoire*. كما تُدلل إرادة الشر الصاخبة هذه عن نفسها عبر كشفها للدلالة العميقة للمقدس، الذي لم يكن يوماً أكبر إلا في لحظة قلبه renversement. ثمة من دوخان وزهد في ذلك الرعب، الذي حاول جنيه التعبير عنه: "سيكون الـ "كيلفوري" culafory والأهليّ Divine، بذائقتهما المرهفة، مرغمين دائماً على حب ما يبغضانه ولا يساهم إلا قليلا ببناء قدسيتهما، ذلك لأنه بمثابة تخلٍّ renoncement"[7]. إن همّ السيادة، رغبة أن يكون المرء سيداً، وعشق السيد، لمسه والتلاقح معه هو ما يسحر جنيه.

لتلك السيادة الجزئية جوانب متنوعة وخادعة. وقد قدّم سارتر إحدى جوانبها الضخمة، كما أنه مضى بإتجاه مُعاكس لحياء جنيه، والذي ما هو إلا قفا الحياء، ومع ذلك الحياء بعينه. "إنّ تجربة الشر، يقول سارتر، هي كوجيتو باذخ cogito princier، يُظهر للشعور تفرده إزاء الكينونة en

face de l'Etre. أرغب في أن أكون مُسخاً، إعصاراً، كلّ ما هو إنساني غريب عني، كما أرغب في إنتهاك جميع القوانين التي أقامها البشر، وسحق كلّ القيم تحت قدمي؛ ليس بمقدور أي كائن تحديدي أو وضع حدٍّ لي؛ ومع ذلك، أنا موجود j'existe، سأكون العاصفة الثلجية التي تقضي على الحياة برمتها"[8]. هل ذلك مجرد قرع أجوف؟ دون شك! لكن ألا يمكن فصله عن المذاق الأقوى، والأقذر، الذي يسبغه عليه جنيه: "كان لي من العمر ستة عشر عاماً... لم أكن أحتفظ في قلبي على أي مكان يمكن أن يلجأ إليه شعوري ببراءتي. لقد عرفتُ نفسي كجبان، خائن، لص، وذلك المنحرف جنسياً، الذي كان الآخرون يحُدقون به... كما كنتُ مصعوقاً لمعرفتي بنفسي كشيء مركب من قذارات. لقد أصبحت سافلاً"[9]. لاحظ سارتر وفهم جيداً الخاصية الملكية الملازمة لشخصية جان جنيه. وإذا كان، كما يقول، "يقارن غالباً السجن بالقصر، فذلك لأنه يرى نفسه كملك متأمل يثير الخوف، ومنفصل عن مواطنيه، ككثير من الأسياد القدامى، بجدران غير قابلة للإختراق، من خلال المحرمات، وتناقضات المقدس"[10]. إن عدم الدقة، الإهمال وسخرية هذه المقاربة تتجاوب مع عدم اكتراث سارتر بمشكلة السيادة[11]. لكن جنيه، المُرتبط بنفي كلّ قيمة، ليس بمعزل عن سحر القيمة الأسمى للمقدس، لما هو سيد وإلهيّ. وقد لا يكون، بالمعنى البسيط للمفردة، مخلصاً ــ إنه لم يكن يوماً مخلصاً، ولا يمكنه أبداً بلوغ ذلك ــ لكنه سيكون مهووساً إذا ما قال بأن عربة السجن مكسوة "بجاذبية التعاسة الإنسانية"، "بالتعاسة الملكية"، وإذا ما رآها وكأنها "مقصورة قطار مُثقلة بالعظمة، تنطلق بتمهل، حينما تنقله (هو)، بين طبقات شعب مقوس الظهر بحكم انحنائه إجلالاً"[12]. بيد أن حتمية السخرية هذه لا تستطيع ــ لكن جنيه عانى *subie* من تلك السخرية أكثر من رغبته فيها

ـ حجب رؤية الصلة التراجيدية بالعقاب السيادي: لا يمكن لجنيه أن يكون سيداً إلاّ عبر الشر، وقد تكون السيادة نفسها هي الشر، كذلك لم يكن الشر بالقطع ذلك الشر الذي يُعاقب. لكن ليس للسرقة من جاذبية مقارنة بالإغتيال، ولا بالسجن القريب من منصة الإعدام. تتمثل الملوكية الحقيقية للجريمة بإعدام القاتل. لذا تتجشم مخيلة جنيه تعظيمها بطريقة ربما تبدو اعتباطية، لكن، حينما يتحدى سجان زنزانته ويصرخ به: "أنا أعيش فوق حصان... وأدخل مدينة الآخرين كما يَدخلها أحد عظماء اسبانيا إلى كتدرائية "سفي" Séville[13]، سيكون تحديه هشاً ومُثقلاً بالمعنى. كما ستكون كآبته مرة أخرى، أي عندما يصبح الرهان على الموت من كل جانب، وحين يكون المجرم قد أعطى ذلك الموت لأحدهم وينتظر تلقيه، بحيث يكون على أهبة لإستقبال السيادة التي يتخيلها كونها إمتلاءً، خداعاً؛ لكنها أبعد من مُعطى بلا جاذبية ويخلو من السعادة؛ أليس عالم الإنسان برمته نتاجاً للمخيلة imagination، وللحكاية fiction؟ نتاج إعجازي في الغالب، ومُقلق في الغالب الأعم. من الجانب الإجتماعيّ، تكون روعة "هاركمون" Harcamone وهو في زنزانته أكثر رهافة، وأقل ثقلاً من تلك التي فرضها لويس الرابع عشر على "فرساي"، لكنها قائمة بذات الطريقة. إن التقليد اللفظي المُزيف، الذي لا يستغني عنه جنيه إلا نادراً، سيكون مغلفاً بالجدية ما أن يتذكر "هاركمون"، في ظل زنزانته، و"كأنه دالي لاما لا مرئيّ DalaïLama invisible"[14]... منْ بإمكانه تفادي الضيق الذي تحمله هذه العبارة، مجاز تنفيذ الإعدام بقاتل: "لقد زينوه بالسواد أكثر مما يزينون عاصمة تمّ إغتيال ملكها للتو"[15].

كما أنها لا تتعلق بتلك القداسة، لأن هوس الكرامة الملكية يشكل لازمة لعمل جنيه. عن "مستوطن" في سجن إصلاح "متري" Mettray، يكتب

جنيه: "لقد قال كلمة واحدة نزعته من حالته كمستوطن، لكنها كسته ببهرج رائع. لقد كان ملكاً"[16]. ويتحدث في مكان آخر عن "أولاد يزعقون كبقرة ومن فوق رؤوسهم هالة نورانية، وكأننا نرى تاجاً ملكياً"[17]. كما كتب عن "منيون" Mignon "لبتي بيّيه" Les Petits-Pieds، الذي باع أصدقاءه: "كان الناس يتقاطعون معه، من دون معرفته... وكانوا يمنحون ذلك الغريب سيادة مُكثفة ولحظية، ومن ثم يجعله مجموع تلك الجزئيات يبدو، في الخاتمة وبالرغم من كل شيء، وكأنه في نهاية أيامه يعيش كملك en souverain".[18] وعن "ستيليتانو" Stillittano، الذي ألتصقت بقة بياقة قميصه، يقول أحدهم: "أرى جمالاً صاعداً"، وهو الآخر ملك، إنه "واحد من سكان الضواحي المتوجين"[19]. ومن بين الجميع، كان "ميتاير" Métayer، مستوطن سجن "متري" ذاك "ملكياً بسبب فكرة السيادة التي كان ينسبها لنفسه"[20]. يقول "ميتاير"، الذي كان في سن الثامنة عشرة من عمره، القبيح، والمُغطى جلده بالقروح الحمراء " يتحدر أكثر اليقظين، لا سيما أنا، عن ملوك فرنسا...". "لا أحد، يضيف جنيه، قد درسَ الفكرة الملكية عند الأطفال. ومع ذلك، ينبغي عليَّ القول بأنه لم يكن من أولئك الأولاد الذين يجدون "تاريخ فرنسا" لـ "لافيس" Lavisse أو "بايت" Bayet مطروحاً أمام أعينهم، أو فكر أحدهم بأنه دوفينة أو تجري في عروقه دماء أحد الأمراء. إن أسطورة لويس السابع عشر، الهارب من السجن، قد قدمت بوضوح ذريعة لأحلامه. إذ كان ينبغي أن يمرّ "ميتاير" من هناك". وما كان لقصة "ميتاير" التمتع بأية علاقة بملوكية المجرمين، إن لم يكن قد أتهم، ربما عن طريق الخطأ، بأنه أفشى سر هروب سجناء آخرين. "حقيقي أو مزيف، يقول جنيه، أتهام من هذا النوع مرعب. لقد نُفذتْ عقوبات قاسية إنطلاقاً من الشائعات. بل وكان البعض يُعدم بسببها.

لقد تمّ أعدام الأمير الملكي. ثلاثون صبيًا هجموا عليه بشراسة أكبر من شراسة الـ "تريكوتيس" Tricoteuses بهجومها على أحد أسلافها، ومن ثم طوقوه صارخين. في واحد من ثقوب الصمت التي غالباً ما تخلفها الإعاصير، سمعناهم يدمدمون: لقد عملوا الشيء ذاته مع المسيح. لم يبك، بل تربعَ على عرشه، وقد أحاطت به فجأة هالة العظمة، وربما سمع الله يناديه قائلاً: "سوف تصبح ملكاً، بيد أن التاج الذي يضغط على رأسك سيكون من الحديد الأحمر". رأيته *Je le vis*. أحببته"[21]. إن حماس جنيه المصطنع، والحقيقي أيضاً، يجمع في نفس النور والكذب ملوكية الكوميديا (أو التراجيديا) والملكة الإلهية la reine Divine، المُتوجةِ بطقم أسنان. كذلك لا تخلو الشرطة من تلك الكرامة التعيسة والسيادية التي تغلفها صوفية جنيه المنذور: البوليس، "تنظيم شيطانيّ، يتساوى بإثارته للنفور مع طقوس الجنائز، والتجميل الجنائزي، المضحك كالمجد الملوكيّ"[22].

الإنزلاق نحو الخيانة والشر المُنفِر

نعثر على مفتاح تلك المواقف البالية (بالية، أجل، لكن بالمقدار الذي يكون فيه الماضي، الميت ظاهرياً، أكثر حياة من المظاهر الحالية)، في ذلك الجزء، الأكثر تشوهاً، من "يوميات لص" *Journal du voleur*، الذي تحدث فيه المؤلف عن علاقة غرامية له مع مفتش شرطة. ("في يوم ما، يقول، طلب مني أن "أعطيه" بعض الأصدقاء. في قبولي بذلك، كنت أعرف كيف أجعل عشقي له أعمق، لكن ليس من حقكم أن تعرفوا أكثر عن هذا)[23]. لقد أضاء جنيه عمق المشكلة، وذلك عبر نقاشه مع "برنرادني" Bernardini، عشيقه، "كان برنرادني، كما يقول، مطلعاً على حياتي، التي لم يوبخني بسببها أبداً. ومع ذلك، حاول مرة تبرير نفسه

كشرطي، ومن ثم حدثني عن الأخلاق. من وجهة النظر الإستطيقية للحركة، لم يكن بمقدوري سماعه. تنكسر الإرادة الطيبة للأخلاقيين من فوق ما يطلقون عليه اسم سوء طويتي (فوراً، قد يوحي جنيه عبر ذلك بنقاش له مع سارتر، صديقه). إذا كان بمقدورهم أن يثبتوا لي بأن فعل ما يمكن أن يكون مقززاً بحكم الشر الذي ينطوي عليه، أنا وحدي وأنا من يقرر، عبر الأنشودة التي حركها في جماله، وإناقته؛ أنا وحدي منْ بمقدوره قبوله أو رفضه. سوف لن يقودوني نحو السبيل القويم. كلّ ما بإمكانهم فعله هو إعادة تربيتي الفنية، وذلك ضمن مغامرة المربي في أن يقع في شراكي ومن ثم ينضم إلى قضيتي، إذا ما كان الجمال السيادي la beauté souveraine قد تمَ الشعور به، من قبل الشخصين"[24].

لا يتردد جنيه حيال السلطة التي يميل نحوها. لأنه يعرف بنفسه أنه سيد. ولا يمكن العثور على تلك السيادة التي يتمتع بها (فهي ليست نتاجاً للجهد)، أنها، كالنعمة la grâce، يُوحى بها. وجنيه يتعرف عليها من خلال الإنشودة التي تحركها. الجمال الذي يحرك الإنشودة هو خرق القانون infraction à la loi، خرق المحظور، والذي يُشكل جوهر السيادة أيضاً. السيادة هي قوة نهوض المرء بنفسه، عبر عدم إكترائه بالموت، واللتان تضمنان بقاء الحياة من فوق القوانين. وهي لا تختلف عن القداسة إلاّ ظاهرياً، فالقديس هو ذلك الذي يجذب الموت نحوه، فيما يجذبه الملك من فوقه هو. من ناحية أخرى، لا ينبغي علينا نسيان أن مفردة "قديس" " saint " تعني "المقدس" " sacré "، وبأن المقدس يشير إلى المُحرمِ، العنيف والخطر، الذي يجعل مجرد الإقتراب منه بمثابة فناء: "إنه الشر. لا يجهل جنيه بأنه يمتلك تصوراً مقلوباً للقداسة، لكنه يعرف بأن ذلك التصور أكثر حقيقية من غيره: إن ذلك الحقل هو الميدان الذي

تتزاوج فيه المتناقضات ويدفع بعضها الآخر نحو الهاوية. فتلك الهاويات والزيجات وحدها من يقدم لنا الحقيقة *la vérité*. إن قداسة جنيه التي تُقحم الشر، "المقدس" والتحريم من فوق الأرض، هي الأعمق. كذلك يجعله الشرط السياديّ يقع تحت رحمة كلّ ما يمكن أن توحي به قوة إلهية تقف فوق القوانين. وهكذا يدخل، بفضل النعمة بمعنى ما، في الدروب الحرجةِ التي يقوده نحوها "قلبه وقداسته". "إن درب القداسة، كما يقول، ضيق، أي من المستحيل تحاشيه، إذا ما انخرط المرء فيه يوماً، لسوء حظه، وبالتالي سيكون من المستحيل عليه إدارة ظهره له والتراجع نحو الخلف. المرء قديس بحكم قوة الأشياء، التي هي قوة الله!"[25]. ترتكز "أخلاقية" جنيه على الشعور بالصاعق، وملامسة المقدس، الذي يحمل له الشر. يعيش جنيه ضمن الفاتن، وفي إختلاب الدمار المتولد عنه؛ ولا شيء، في نظره، يُعادل تلك السيادة، أو هذه القداسة، المُشعة منه هو أو من الآخرين. يرتبط مبدأ الأخلاقية الكلاسيكية بديمومة الكينونة *durée de l'être*. أمّا مبدأ السيادة (أو القداسة)، فيرتبط بالكينونة التي لا يكترث جمالها بالديمومة، بل والمنجذب نحو الموت.

ليس من السهولة العثور على عيب ما في ذلك الموقف المتناقض.

إنه يعشق الموت، كما يعشق العقاب والخراب *la punition et la ruine*... ويحب أيضاً أولئك الأوغاد الأسياد، الذين يمنح نفسه لهم متمتعاً بجبنهم. "كان وجه "أرموند" Armand مزيفاً، مزعجاً، نذلاً، خسيساً، وقاسياً... إنه فظ... وقلما كان يضحك بصدق... في داخله، ضمن أعضائه التي أتخيلها بدائية ولكنها من نسيج محبوك وصلب، وبألوان مبرقشة غاية في الجمال، وبأحشائه الساخنة والسخية، أعتقد بأنه كان يعمل من أجل فرض إرادته، ممارستها، وجعل النفاق، الحماقة،

النذالة، القسوة والخسة مرئية ولكي يستقي منها لنفسه وحده كلّ نجاحها الفاحش "ربما غلبت هذه الشخصية الممقوتة جنيه أكثر من غيرها. "لقد أصبح أرموند، ما يقول، شيئاً فشيئاً القوة المطلقة للمادة الأخلاقية"[26]؛ يقول "روبرت" لجنيه، الذي باع نفسه كعاهرة لشيوخ عجائز وكان يسرقهم: "تُسمي ذا عمل؟... أنك تهجم على الشيوخ الذين ما زالوا يقفون على أقدامهم بفضل ياقات قمصانهم المزيفة وعكازاتهم". لكن كان ينبغي لردّ "أرموند الوصول إلى القول: "تكمن في الأخلاق واحدة من أكثر الثورات جسارة" "ما الذي تعتقده؟، يقول "أرموند". حينما يكون ذلك نافعاً، أنا، هل تسمعني، لا أهجم على الشيوخ، ولكن على العجائز، ليس على الرجال، وإنما على النساء. وإختار من بينهن الأضعف. ما يهمني هو المال. والعمل الجيد هو النجاح. وحينما ستفهم بأننا لا نعمل من أجل الفروسية، حينئذ ستفهم الشيء الكثير"[27]. بمعاضدة "أرموند"، "يبدو قانون الشرف الخاص بالأنذال... شيئاً مضحكاً"، بالنسبة لجان جنيه. ففي يوم ما ستكون لديه تلك الإرادة التي ينتزعها التفكير وموقف "أرموند من الأخلاق"، وسوف يطبقها بطريقة تضع "البوليس في نظر الإعتبار": سيغطس في القداسة والسيادة،ولن تكون هناك حقارة، كما سيصل إلى الخيانة، التي لا تمنحه، ضمن إنفعال مدوخ، عظمة مقلقة.

ثمة سوء تفاهم هنا:من المؤكد ان "أرموند" سيد، على طريقته الخاصة؛ فهو يبرهن، من خلال الجمال، على مرقفه. غير أن جمال "أرموند" يكمن في إحتقاره للجمال، كذلك لأنه يفضل عليه النافع *utile*، لذا فإنّ سيادته هي بمثابة خساسة عميقة: خضوع كامل للمصلحة. وذلك ما يتعارض مع الإلوهية الأقل تناقضاً لـ "أركامون"، الذي لا تنطوي جرائمه، بأي معيار، على دافع مصلحي والجريمة الثانية، القتل داخل السجن لحارس،

لا معنى ظاهر لها إلا بحكم عقابها المدوخ). غير أنّ موقف "أرموند" يتمتع بفضيلة لا تتمتع بها جرائم "أركامون"، لأنه لا يُغتفر، ولا شيء يمكنه تخليصه من خسته. فـ"أرموند" نفسه كان يرفض إدخال أية قيمة، مهما كانت ضئيلة، على أفعاله، ما عدا الدافع الأشد إنحطاطاً، المال: لهذا يسند له جنيه قيمة لا تُضارع وسيادة حقيقية. وذلك ما يفترض وجود شخصيتين ـ على الأقل، وجهتي نظرمتناقضتين ـ يشترط جنيه شراً معمقاً، يتعارض جذرياً مع الخير au Bien، وأن ذلك الشر *ce Mal* الناجز هو الجمال الكامل *beauté parfaite*: المطلوب من "أركامون" أن يخيبه نسبياً؛ فيما يصبح "أرموند"، في النهاية، أكثر غربةً عن العواطف الإنسانية، فهو أكثر قذارةً وأشد جمالاً. لم يكن "أرموند" سوى حاسوب منضبط، لكنه ليس جباناً، بيد أنه يلجأ إلى الجبن، لأنه قادر على دفع ثمنه. هل يمكن أن يكون جبن "أرموند" نوعاً من الإستطيقية المتخفية، وهل يحمل إزاء الجبن تفضيلاً يخلو من المصلحة؟ سيكون حينئذ على خطأ حيال نفسه. إذ لا يمكن لأحد سوى جنيه، الذي يتأمله، مواجهة جبنه من وجهة نظر إستطيقيته الخاصة. فأمامه ينتشي جنيه، وكأنه أمام عمل فنيّ جدير بالإعجاب: لكنه، بالرغم من ذلك، سيكف عن إعجابه به، ما أن يلمح فيه وعياً بنفسه كعمل فني. لقد حظى "أرموند" على إعجاب جنيه، لأنه كان قد أبعد عن نفسه أية إمكانية لمثل ذلك الإعجاب: حتى جنيه سيفقد ماء وجهه أمامه، إذا ما أعترف بإستطيقيته *son esthétisme*.

مأزق الخرق اللامحدود

أظهر سارتر حقيقة أن جنيه، في بحثه العنيد عن الشر، قد وقع في مأزق. وفي ذلك المأزق، يبدو أنه عثرَ، عبر إفتتانه بـ "أرموند" *fascination*

d'Armand، على موقع لا يمكن الركون إليه، لكن من الجلي بأن جنيه كان يرغب بالمستحيل l'impossible. كما كانت نتيجة تلك السيادة الكبرى بؤساً حقيقياً له، ذلك لأن عشيقه الأقل سيادة كان يمثل عنده ما صوره سارتر عن حق[28]: "لا بد وأن يرغب الشرير بإرتكاب الشر من أجل الشر؛... وكما ينبغي عليه أن يكتشف، من داخل رعبه الخاص من الشر، على جاذبية الخطيئة" (تلك هي فكرة الشر التي يفبركها، من وجهة نظر سارتر، "الناس الشرفاء"). لكن، إذا لم يكن الشرير **Méchant** "مرعوباً من الشر، وإذا ما اقترفه بحماس، حينئذ... يصبح الشر خيراً. لأن منْ يعشق الدم والإغتصاب فعلياً، كجزار "هانوفر" **boucher de Hanover**، هو شخص مجنون ومجرم، لكنه ليس شريراً". أشك، شخصياً، أن يكون للدم نفس المذاق لدى الجزار، إن لم يكن متولداً عن جريمة، يحرمها القانون الأول **première loi**، الذي يخلق تعارضاً ما بين الإنسانية التي تحافظ على القوانين، والحيوان الذي يجهل كل قانون. بيد أني أقر بأن جنيه قد أكد بحرية على تلك الجرائم "ضد حساسيته" بحكم جاذبية الخطيئة وحدها. ليس من السهل، فيما يتعلّق بهذه النقطة وغيرها من النقاط الأخرى، إصدار حكمٍ قاطعٍ، غير أن سارتر فعل ذلك. لقد شعر جنيه بدوخان المحرم ذاك، البدائيّ والمألوف، والمُغلق، في الحقيقة، على فكر الحداثة: لهذا كان عليه أن "يستقي أسباب قيامه (بفعل ضار) من خلال الرعب الذي (أوحى) له به (فعله الشرير) وبسبب حبه الأصيل للخير". بيد أن ذلك لا يتضمن على العبثية التي يسندها له سارتر: ليس من الضروري البقاء هناك، أي عند ذلك التصور التجريدي. إذ يمكنني الإنطلاق من واقع عام، ألا وهو تحريم العري، الذي ينظم اليوم حياة المجتمع. فحتى لو لم يتنبه واحد منا لذلك الاحتشام، الذي يمثل، بالنسبة

للغالبية، معنى الخير، فإنّ تعرية الشريك الآخر تحرك فيه الدام الجنسي: حينها سيكون الخير المتمثل بالحشمة سبباً له لإقتراف الشر: يدعه انتهاكه الأول للقاعدة، بحكم العدوى، نحو انتهاكها بصورة أكبر إن هذا التحريم، الذي نخضع له ـ على الأقل بشكل سلبيّ ـ لا يضعُ أمام إرادة شر صغير سوى عائقٍ خفيفٍ، قد لا يكون شيئاً آخر غير تعري الآخر أو الأخرى: حيئذ سيكون الخير الذي هو بالدقة الحشمة (ما يحكم عليه مؤلف "الوجود والعدم" L'être et le Néant بالعبثية) ذات السبب الذي يدفعنا نحو إرتكاب الشر. لا يمكن تقديم هذا المثل باعتباره استثناءً، بل يبدو لي، على العكس من ذلك، بأن قضية الخير والشر عموماً ما زالت خاضعة للجدال، من حول ذلك الموضوع الجذري الذي يسميه ساد، لني استعير لغته، بالشذوذ l'irrégularité. لقد لاحظ ساد بدقة بأن الشاوذ هو قاعدة الإثارة الجنسية excitation sexuelle. إنّ القانون (القاعدة) شيء جيد، إنه الخير بعينه (الخير، أي الوسيلة التي تحافظ عبرها الكينونة على ديمومتها)، لكن هناك قيمة، أي الشر، تتولد عن إمكانية خرق القاعدة enfreindre la règle. تثير المخالفة الفزع ـ كالموت ـ ومع ذلك لها جاذبيتها، وكأن الكينونة لا ترتبط بالديمومة إلا بسبب الضعف، والحيوية المفرطة exubérance تدعو إلى احتقار الموت، ذلك الاحتقار المفروض ما أن يتمّ كسر القاعدة. ترتبط هذه المبادئ بالحياة الإنسانية، وهي قائمة في أساس الشر، في أساس البطولة héroïsme والقداسة. بيد أن فكر سارتر يتنكر لها[29]. تنهار تلك المبادئ، لأسباب أخرى، أمام مغالاة جنيه فهي تفترض، في الواقع، معيارًا ما (نفاقٌ ما) يرفضه جنيه. تحافظ جاذبية الشذوذ على جاذبية القاعدة. لكن بالقدر الذي يغريه فيه "أرموند"، بالقدر ذاته يحَرمُ جنيه نفسه من كليهما: لا يبقي سوى المصلحة وحدها.

تعثر حجة سارتر ثانية على معنى حيال شراهة الجرم تلك. إنّ إرادة جنيه ليست بالإرادة العابرة التي يتمتع بها أول عابر سبيل (أول "خاطىء عابر) تهْدَّئ من روعه أضعف حالات الشذوذ: إنها تطالب بنفي مُعمم للمحرمات négation généralisé des interdits، وبحث متواصل وبلا حدود عن الشر، حتى اللحظة التي نصل فيها، وقد تحطمت كل الموانع، إلى السقوط الناجز. آنئذ، سيجد جنيه نفسه أمام صعوبة شائكة، كان سارتر قد لاحظها بصورة جيدة: يفتقد كل دوافع الفعل. تشكل جاذبية الخطيئة معنى جنونه، لكن ماذا سيحصل إذا ما أنكر شرعية التحريم، ولم يعثر على الخطيئة؟ فإذا ما أخطأ يكون "الشرير قد خان الشر" و"الشر يخون الشرير"، كذلك ستُختزل رغبة العدم، تلك التي لا تقبل أن يوضع لها حد، إلى اهتياج عبثي. ما هو خسيس يجري تمجيده، غير أن جانب الشر أصبح عبثياً: ما كان مرغوباً فيه باعتباره الشر Mal لم يعد سوى نوع آخر من الخير Bien، وما دامت جاذبيته لا تكمن إلا في قوته على المحق، لذا لم يبقَ أي شيء في ذلك الفناء الناجز. ما كانت ترغب فيه النذالة هو "تحويل أكبر جزء ممكن من الوجود إلى عدم. لكن لأن فعلها هو الإنجاز *réalisation*، لذا ستلتقي، في الوقت ذاته، بالعدم Néant وقد غدا كينونة Être، فيها تنقلب سيادة النذل لتصبح عبودية esclavage"[30]. بتعبير آخر، تحول الشر إلى واجب، وذلك هو الخير. ومن ثم تشرع بالإنطلاق حالة ضعف لا حدود لها، وتذهب من مكانها من كونها جريمة غير مصلحية لكي تتحول إلى الحساب الأشد إنحطاطاً، وبالتالي خيانة كلبية مكشوفة. إذ لم يعد بمقدور أي تحريم جعله يشعر بالتحريم، وبالتالي سيغطس هو ذاته، ضمن موت حساسية إعصابه، في العتمة. وقد لا يبقى له أي شيء إلاّ إذا كذبَ، أو مكنته فبركة أدبية من جعل ما كان يقره ككذبة يحظى على النجاح في نظر

آخرين. فضمن فزعه في أن يكون أحدهم قد غررَ به، ينزلق نحو ذلك الملاذ الأخير، التغرير بالآخرين، حتى يتمكن، إذا ما كان قادراً على ذلك، من التغرير بنفسه للحظة.

التواصل المستحيل

لقد لاحظ سارتر بدقة بأن ثمة معضلة غريبة في أساس عمل جنيه. فجنيه، الذي يكتب، لم تكن لديه لا القوة ولا النيّة في التواصل مع قرّائه. ينطوي إنكبابه على عمله على معنى سلبي حيال أولئك الذين يقرؤون هذا العمل. بيد أن سارتر قد لاحظ ذلك، لكنه لم يستنتج منه خلاصته conclusion: ضمن ظروفه الخاصة، لم يكن ذلك العمل تماماً بالعمل، لكنه بديل ersatz، في وسط ذلك الاتصال العظيم *communication* majeure الذي يدعيه الأدب. الأدب تواصل. إنه ينطلق من مؤلف سيد auteur souverain، إلى ما هو أبعد من عبودية القراءة، أي أنه يتوجه نحو الإنسانية السيادية l'humanité souveraine. إذا كان الأمر على هذا النحو، فذلك يعني تنكر المؤلف لنفسه، ونفي خصوصيته الشخصية لصالح العمل، كما ينفي، في الوقت ذاته، خصوصية القراءات لصالح القراءة au profit de la lecture. إنّ الإبداع الأدبي *littéraire* ــ بالقدر الذي يساهم فيه بالشعرــ هو تلك العملية السيادية opération souveraine، التي تدع الإتصال *communication*، كلحظة راسخة ــ أو كتعاقب لحظويّ ــ منفصلة في مجال العمل، وضمن زمن القراءة أيضاً. يعرف سارتر ذلك (لكنه كما يبدو، ولا أدري لأي سبب، لا يربط الأولوية العامة للإتصال على الكائنات المتواصلة إلا بملارميه الذي عبر عن ذلك بوضوح): "عند ملارميه، يقول سارتر، يلغي القارئ والمؤلف

أحدهما الآخر في آن معاً، ويخمدان بطريقة متبادلة، لكي لا يبقى في النهاية سوى الفعل le Verbe seul existe"[31]. لن أقول "عند ملارميه"، وإنما: "في أي مكان يظهر فيه الأدب". وعلى أي حال، حتى لو تولد عبثاً ظاهرياً من تلك العملية، سيكون المؤلف حاضراً هناك، لكي يلغي نفسه داخل عمله، وسوف يتوجه للقارئ، الذي يقرأ بغية إلغاء نفسه (إذا ما شئنا: يصبح سيداً، عبر ذلك الإلغاء لذاته المعزولة). يتحدث سارتر، بنوع من العبثية، عن شكل قداسويّ sacrale للإتصال، أو شاعريّ، يشعر فيه المتفرجون والقراء بأنهم "يتحركون كأي شيء"[32]. فإذا ما كان هناك من إتصال، سيتحرك جزئياً ذلك الشخص الذي تتوجه إليه عملية التواصل، وفي ذات اللحظة (لن يكون التغيير لا كلياً ولا دائماً، ولكنه سيحدث، إذا اقتضى الأمر، وإلاّ لن يكون ثمة من تواصل)؛ وفي مطلق الأحوال، الإتصال نقيض الشيء la communication est le contraire de *la chose*، المُحدّد بإمكانية استخدامه. لكن ليس هناك، في الحقيقة، من تواصل ما بين جنيه وقرائه عبر عمله، ومع ذلك، يؤكد سارتر شرعية هذا العمل: يقوم بتقريب العملية المُرتبطة بالتقديس sacralisation، ومن بعدها الخلق الشعري création poétique. وسيجعل جنيه من نفسه، وفقاً لسارتر، "مقدساً من قبل القارئ". "في الحقيقة، يضيف على الفور، لا يتمتع هذا الأخير بوعي حيال ذلك المقدس"[33]. وهذا ما يدفعه للقول: "الشاعر... يشترط اعتراف الجمهور به، هو الذي لا يعترف بالجمهور". لكن ليس هناك من إنزلاق: لقد قلت للتو وبقوة بأن العملية القدسية، أو الشعر، هي تواصل أو لا تكون شيئاً. إن عمل جنيه، ومهما قلنا عنه، بغية كشف المعنى، ليس بالقدسيّ ولا بالشاعريّ مباشرة، ذلك لأن مؤلفه يرفض التواصل.

يصعب القبض على فكرة الإتصال عبر الإمكانية التي تشير إليها برمتها. سأبذل، بعد قليل، جهداً من أجل جعل ثراء لم يشعر به أحد من قبل ملموساً، لكني أرغب أولاً التأكيد على أن فكرة الإتصال، التي تنطوي على ثنائية، أو بالأحرى على تعددية، ما بين أولئك الذين يتواصلون، تستدعي، ضمن إتصال ما، المساواة بينهم leur égalité. لا يفتقد جنيه، عندما يكتب، نيّة التواصل وحسب، وإنما ينكره على قرائه أيضاً، بالقدر الذي يستطيع عليه، ومهما كانت نيّته، إن كانت كاركتيرية أو بديلاً عن الإتصال؛ تلك هي المحاكاة الجذرية التي يمكن لقوة عمله الكشف عنها. "يركع جمهوره، كما كتب سارتر، أمامه، وذلك بقبوله بالإعتراف بحرية يعرف تماماً بأنها لا تعترف بحريته هو"[34]. يضع جنيه نفسه، إن لم يكن فوق، فعلى الأقل خارج أولئك الذين تمت دعوتهم لقراءته. إنه يتوقع، بإحتلاله لمكان الصدارة، احتقار ممكن (والذي هو، بالرغم من ذلك، ليس أحتقار القراء إلا نادراً): "أجدُ، يقول، عند اللصوص، الخونة، القتلة، والمخادعين جمالاً عميقاً ــ جمالاً في القعر- أرفض أن تتمتعوا به أنفسكم"[35] لا يعترف جنيه بمعيار للنزاهة règle de l'honnêteté: لم يُشكل لغة سخريته من قارئه، لكنه يسخر منه في الحقيقة. ذلك لا يُبهرني، بيد أني ألمح المجال القلق الذي تنحل فيه أفضل حركات جنيه. والخطأ الذي يساهم فيه سارتر جزئياً يكمن في أخذه لذلك حرفياً. نحن لا نستطيع إلاّ نادراً ــ في حالة وجود مواضيع حرجة ــ سوى الإرتكاز على ما يقول. لكن علينا، حينئذ، تذكر عدم الاكتراث الذي يتحدث عبره إعتباطياً، والمهيّأ لخداعنا. ومن ثم سنصل إلى تضييع كلّ معايير النزاهة، التي لم تصل إليها الدادائية dada، ذلك لأن النزاهة التي كانت ترغب فيها الدادائية تتمثل بعدم أكتساب أي شيء معناه الأخير، وكذلك

الظهور المباغت لتعبير ما، يبدو وكأنه متهاسك ظاهرياً، بفقدانه لمظهره المخادع apparence trompeuse. لقد حدثنا جنيه مرة عن "مراهق... من النزاهة ما يكفي لتذكيره بأن "ماتري" Mattray كانت جنة"(35). لا يمكننا نكران الطابع العاطفي لإستخدام مفردة نزيه هنا honnête: لقد كان سجن الإصلاح في "ماتري" جحيماً! فإلى جانب قسوة الإدارة يضاف عنف "المستوطنين" فيما بينهم. يتمتع جنيه نفسه "بنزاهة" عبر مطالبته في أن تكون معتقلات الأطفال بمثابة المكان الذي يعثر فيه المرء على تلك اللذة الجحيمية plaisir infernal، التي كانت تشكل جنة بالنسبة له. غير أن السجن الإصلاحي في "ماتري" لم يكن مختلفاً تماماً عن السجن المركزي في "فونتفيرو" Fontevrault (الذي عثر فيه ثانية على "مراهق" "ماتري"): بعد ذلك بقليل، سيكون محشر كلا السجنين واحداً. بيد أن جنيه، الذي تثيره غالباً السجون، والسجناء الذين يطوفون من حولها، أنتهى به الأمر للكتابة(36): "بتجريده من زخرفاته المقدسة، أرى السجن عارياً وعريه قاسياً. كذلك لم يعد السجناء سوى أفراد فقراء، بأسنانهم المُتآكلة من السوس، وقد أحنى ظهورهم المرض، يسعلون، ويبصقون. يذهبون من عنبر النوم إلى الورشة بإحذيتهم الخشبية والضاجة، يجرجرون أنفسهم بأخفافهم المصنوعة من قماش الصوف، المثقوب والمتكلس على قطعة من القذارة، التي كونها الغبار الممزوج بالعرق. وتطلع منهم رائحة نتنة. أنهم جبناء أمام أفراد الشرطة، الجبناء مثلهم. ولم يعدوا شيئاً آخرَ غير كاركتور مُهين لأولئك المجرمين الجميلين، الذين رأيتهم عندما كنت في سن العشرين من عمري والذين لم أكتشفْ، بعدما أصبحوا ما أصبحوا عليه، عيوبهم وقبحهم، وذلك لكي أنتقم من الأذى الذي سببوه لي، ومن الضجر الذي ولدته لدي حماقتهم التي لا مثيل لها". لا يتعلّق السؤال

بمعرفة إذا ما كانت شهادة جنيه حقيقية أو لا، وإنما إذا ما كان قد خلقَ أدباً، بالمعنى الذي يكون في الأدب شعراً، أو أنه، بعمق وليس سحطياً، مُقدساً sacrée. أعتقد أنه ينبغي عليَّ الإصرار، من أجل تلك الغاية، على النيّة غير المتشكلة لمؤلف لم يحركه أي شيء آخر سوى تلك الحركة القلقة، أو على الأقل حركة متفككة من البدء، صاخبة، لكنها، في العمق، غير مبالية، ولا تستطيع بلوغ قوة الإنفعال، الذي يفرض، في اللحظة، أمتلاء النزاهة la plénitude de l'honnêteté.

لا يشك جنيه بضعفه. إذ لا يمكن، كما أعتقد، القيام بعمل أدبيّ إلا عبر عملية سيادية *opération souveraine*: ذلك ما هو صحيح، بالمعنى الذي يشترط فيه العمل من المؤلف أن يتجاوز من داخله هو ذلك الشخص البائس، الذي لا يرتقي إلى مستوى لحظاته السيادية؛ بتعبير آخر، ينبغي على المؤلف البحث، بواسطة ومن داخل عمله، عن ذلك الشيء الذي لا يساهم، بنكرانه لحدوده الخاصة، وحالات ضعفه، بعبوديته العميقة sa servitude profonde. وسيكون بمقدوره حينئذ، عبر مبادلة لا يمكن هزها، التنكر لقرائه، دون أن يكون الفكر الذي من دونه ما كان بإمكان عمله أن يوجد حتى، ومن ثم يمكنه نكرانهم بالقدر الذي أنكر فيه نفسه. وذلك يعني بالإضافة إلى فكرة تلك الكائنات الملتبسة التي يعرفها il connait، المُثقلة بالعبودية، يمكنه اليأس من العمل الذي يكتبه، لكن دائماً، وفيما وراء تلك الكائنات، تحيله الكائنات الواقعية إلى الإنسانية، التي لا تكف عن أن تكون إنسانية، كما أنها لا تُلحق نفسها نهائياً بشيء ما، وبالتالي تتغلب دائماً على الوسائل les moyens، التي تشكل هي غايتها dont elle est la fin. القيام بعمل أدبي هو إدارة الظهر للعبودية، وإلى أي اختزال ممكن، وهذا يعني بأنه حينما ينطق باسم السيادية، القادمة من سيادة

الإنسان، إنما يتوجه إلى الإنسانية السيادية à l'humanité souveraine. يشعر المبتدئ بتلك الحقيقة بغموض (وغالباً بطريقة جانبية، مرتبكة بإدعاءاتها). جنيه نفسه يشعر بها، ويؤكد على: "جعلتني فكرة صنع عمل أدبي أهز كتفي"[37]. يمكن تحديد موقف جنيه على الضد من ذلك التصور الساذج عن الأدب، الذي قد نتعامل معه كأدب دعيّ، لكنه يتمتع عموماً، على الرغم من طبيعته التي لا تطال، بشرعية. لكن لا ينبغي علينا التوقف، عند قراءته، عند عبارة كهذه: "...كتبتُ لكي أحصل على المال". إن "عمل الكاتب" جنيه واحد من الأعمال الجديرة بلفت انتباهنا. غير أنه لم يلحظ بأن السيادة تستدعي إندفاعة القلب والإخلاص، ذلك لأنها معطاة donnée عبر التواصل. إن حياة جنيه أخفاق، والأمر ذاته ينطبق على أعماله، لكن تحت قناع مظاهر النجاح. فهي ليست أعمالاً حقيرة، بل على العكس من ذلك تهيمن على غالبية الكتابات المحسوبة "أدبية": غير أنها ليست أعمالاً سيادية أيضاً، ما دامت قد زاغت عن شرط السيادة الأوليّ: الإخلاص حتى النبض الأخير الذي من دونه سينهار صرح السيادة. إن عمل جنيه هو هيجان رجل مرتاب، دفع سارتر إلى القول عنه: "إذا ما دفعناه بعيداً عن خنادقه، سينفجر من الضحك، وسوف يعترف طواعية بأنه كان يُسلّيّ نفسه على حسابنا، ولم يبحث عن شيء آخر سوى فضحنا بصورة أكبر: إذا كان قد تنبه وعَمَّدَ ذلك الشذوذ الشيطانيّ والمعقد بفكرة المقدس..."[38]، الخ.

إخفاق جنيه

إن عدم مبالاة جنيه بالإتصال يكمن في أساس الواقعة التالية: تثير سردياته أهتمامنا، لكنها لا تحرك عاطفتنا. إذ ليس هناك ما هو أكثر برودة،

وأقل ملامسةً، تحت موكب الكلمات الملتهب، من المقطع الذي يصف فيه موت "هاركامون"(39). يشبه جمال هذا المقطع جمال الحُلي، التي تتمتع بثراء كبير وسوء ذوق بارد تماماً. إن زهاءه يجعلنا نتذكر فتنة أراغون التي بذرها في أعوام السيريالية الأولى: ذات السهولة اللفظية، ونفس اللجوء السهل إلى الفضيحة. لا أظن بأن ذلك النوع من الإثارة سيكف يوماً عن ممارسة الإغواء، غير أن أثر الإغواء يلحق *subordonné* أهمية تحقيق نجاح خارجي، كما أن ميله نحو الحيلة سرعان ما يظهر للعيان. إن أشكال العبودية في البحث عن تلك النجاحات هي ذاتها عند المؤلف والقراء. فكلٌّ من جانبه؛ المؤلف والقارئ، يحاولان تفادي التمزق، التلاشي، الذي يشكل التواصل السياديّ، ويكتفيان، الواحد كالآخر، بالإمتيازات الخارجية للنجاح.

إن هذا الجانب ليس بالجانب الوحيد. وسيكون من العبث اختزال جنيه إلى الجزء الذي استطاع أن يستقي منه مواهبه المُتألقة. ففي الأساس، كان ثمة من رغبة لديه بعدم الإلحاق désir d'insubordination، بيد أن تلك الرغبة، حتى وإن كانت عميقة، لم ترفع دائماً عمل الكاتب.

الأكثر أهمية هو أن العزلة الإخلاقية ــ والسخرية ــ اللتين انزلق فيهما قد أبقياه بعيداً عن تلك السيادة المفقودة، التي دفعته رغبته فيها نحو الوقوع في المتناقضات التي تحدثت عنها. في الحقيقة، يكمن بحث الإنسان، المستلب بحكم الحضارة، عن السيادة، من جانب، في أساس الهيجان التاريخي agitation historique (إن كان ذلك دينياً، أو نضالاً سياسياً، أي المشروع الذي تقع عليه، وفقاً لماركس، مسؤولية "الإستلاب" الإنسانيّ)؛ ومن جانب آخر، تشكل السيادة دائماً الموضوع الخفي، الذي لا يقبض عليه أحد، ولن يقبض عليه، وذلك للسبب القطعي التالي: لا يمكننا

تملكه كتملكنا لمادة، وبأننا مرغمين على البحث عنه. ثمة ثقل يستلب دائماً السيادة المُقدمة، وذلك بحكم ميله نحو النافع (فحتى السيادات السماوية، التي كان بمقدور المخيلة تحريرها من كل عبودية، تُلحق نفسها بالغايات النفعية). يقتفي هيغل، في "فنيومنولوجيا العقل" *La Phénoménologie de l'Esprit*، ديالكتيك السيد *maître* (المولى، أو الملك)، والعبد *esclave* (الإنسان المستعبد في الشغل)، والكامن في أساس النظرية الشيوعية عن صراع الطبقات، الذي يقود العبد إلى الإنتصار، غير أن سيادته الظاهرية ما هي إلا إرادة استقلال العبودية autonome de la servitude؛ وليس لها من السيادة غير مملكة الإخفاق.

لذا لا يمكننا التحدث عن سيادة جنيه الناقصة، وكأن هناك سيادة واقعية تعارضها، ومن ثم سيكون من الممكن إظهار شكلها الناجز. السيادة التي لم يكف الإنسان عن إدعائها، لم تكن أبداً سهلة البلوغ حتى، ولا ينبغي التفكير بأن ذلك سيصبح ممكناً. عبر السيادة التي نتحدث عنها، يمكننا النزوع نحو... نعمة اللحظة، من دون أن يكون للجهد المماثل لذلك الذي نبذله عقلياً قدرة البقاء بعدنا، لكي يقربنا منها. لا يمكننا أبداً أن نكون سادةً *être* souverain. لكننا نستطيع إقامة فارق ما بين اللحظات التي يحملنا بها الحظ وينير، بصورة إلهية divinement، ومضات التواصل العابرة، ولحظات غياب النعمة حيث يدفعنا فكر السيادة للقبض عليها باعتبارها خيراً. إن موقف جنيه، المهموم بالكرامة الملكية، بالنبل والسيادة بالمعنى التقليديّ هو بمثابة حساب منذور للعجز voué à l'impuissance. لنفكر بأولئك الذين يشكلون، حتى اليوم، فوجاً، ويتخذون من الجينيالوجي (علم الأنساب) مشغلة نخبوية لهم. يتميز عنهم جنيه بمساره النزواتي والمُثير للعواطف capricieuse et

pathétique. لكن هناك نفس الرعونة عند المُنقب الذي يفرض العناوين وعند جنيه، الذي يكتب سطوره، ويأخذ من زمن تشرده في أسبانيا مرجعاً له(40).

"لن يلقي القبض عليّ لا رجال الجمارك ولا شرطة البلدية". "ما رأوه يمر أمامهم، لم يعد إنساناً، ولكن منتوج التعاسة الغريب، الذي لا يمكن تطبيق القانون عليه. لقد تخطيت عوارض البذاءة. وتمكنت، على سبيل المثال، ومن دون أن يندهش أحد من ذلك، تلقي دم أمير، ملك أسبانيا، وتسميته ابن عمّي والتحدث معه بأجمل لغة. لم يفاجىء ذلك أحدٌ".

"-استقبال ملك أسبانيا"، لكن بأي قصر؟

"لكي أجعلكم تفهمون بصورة أفضل إلى أي حد بلغت عزلتي التي منحتني السيادة، وإذا ما استخدمتُ منهج البلاغة هذا، فذلك لأن الموقف يفرضه عليّ، نجاح يعبر عن نفسه من خلال المفردات المطالبة بالتعبير عن ظفر العصر. قرابة لفظية تترجم قرابة مجدي مع مجد النبالة. كنتُ قريبًا للأمراء والملوك عبر علاقة سرية، مجهولة من العالم، أي تلك التي تخول الراعية مخاطبة ملك فرنسا باسمه الأول. القصر الذي أتحدث عنه (لأن ذلك لا اسم آخر له) هو المجموع الإعماري للرهافات، المتعاظمة الإدارة، والتي انتصر بها عمل الكبرياء على عزلتي".

لا يؤكد هذا المقطع، المضاف إلى غيره من المقاطع التي استشهدنا بها من قبل، على الإنشغال المهيمن بغية الوصول إلى جانب السيادة الإنسانية فقط. بل إنه يشدد على الطابع الوضيع والمحسوب لذلك الإنشغال، المُلحق بتلك السيادة التي كان مظهرها التاريخي يعد واقعياً. ويشدد، في ذات الوقت، على المسافة التي تفصل ما بين الدعي، الذي يشير عليه فقره

المُدقع، والنجاحات السطحية للعظماء والملوك.

الإستهلاك غير المُنتج والمجتمع الإقطاعي

لا يجهل سارتر ضعف جنيه، الذي يتمثل بعجزه عن التواصل. إنه يتصور جنيه كمحكوم عليه برغبة أن يكون à se vouloir être، مادة ملموسة بيده هو، مماثلة للأشياء، وليس للشعور ــ الذي هو ذات qui est sujet، والذي لا يمكنه رؤية نفسه كشيء إلا إذا دمرها. (من بداية إلى نهاية دراسته لم يكف عن التأكيد على ذلك). يرتبط جنيه، من وجهة نظره، بذلك المجتمع الإقطاعي ذي القيم البالية، التي لا تكل عن فرضه. لكن بدلاً من أن يقود هذا الضعف الأخير سارتر للشك بحقيقة الكاتب، يمنحه وسيلة يدافع بها عنه. فهو لا يقول حرفياً بأن ذلك المجتمع الإقطاعي وحده، المجتمع الماضوي، المؤسس على الملكية العقارية ــ والحرب ــ مذنب، لكن جنيه يبدو له معذوراً أمام ذلك المجتمع البالي، الذي يحتاجه، لأعماله السيئة وتعاسته، لكي يستجيب لميله نحو التبذير (من أجل تحقيق غاية تدمير الخيرات، والإستهلاك consommation). يكمن خطأ جنيه الوحيد في كونه مخلوقاً أخلاقياً من قبل هذا المجتمع، الذي لم يمت بعد، لكنه محكوم عليه بذلك (في طريقه إلى الإختفاء وحسب). وعلى أي حال، إنه خطأ المجتمع الشائخ مقارنة بالمجتمع الجديد، الذي يسعى للتغلب عليه سياسياً. يطور سارتر بشكل عام التناقض ما بين المجتمع المُدان، "مجتمع الإستهلاك"، والمجتمع الذي يُكال له المديح، ويطلق عليه صراحة اسم "مجتمع الإنتاج"، الذي يتناظر مع المجتمع السوفياتي U.R.S.S.[41]. ومعنى ذلك إرتباط الشر والخير بالمضر والنافع. العديد من الإستهلاكات هي، بطبيعة الحال، نافعة أكثر من كونها ضارة، لكنها

ليست بالإستهلاكات الخالصة، إنها إستهلاكات مُنتجةٌ، وتتعارض مع ميل العقل الإقطاعيّ للإستهلاك، الذي يدينه سارتر. يتحجج سارتر بـ "مارك بلوخ"[42] Marc Bloch، الذي يتحدث عن "منافسة فريدة في التبذير، كان المسرح يمثل فيها، في يوم ما، "باحة" كبيرة في مقاطعة "لومزين" Limousin. قام أحد الفرسان بزرع قطع نقدية صغيرة في أرض معدة مسبقاً، وآخر زرعها في مطبخه، وأخذ بحرق الشموع؛ وأمر شخصًا ثالثًا، "من أجل التبجح"، بحرق جميع خيوله"[43]. أمام وقائع كهذه، لا تدهشنا ردة فعل سارتر: يتخذ السخط العام، إذا ما استثنينا الإستجمام، من الإستهلاك الذي لا تبرره منفعة ما موضوعاً له. فسارتر لا يفهم، بالدقة، بأن الإستهلاك غير النافع يتناقض مع الإنتاج كتناقض السيد مع تابعه، ومثلما تتناقض الحرية مع العبودية. وسوف يدين، بلا تردد، كل ما ينبثق عن السيادة، والذي أعترفت أنا نفسي بأنه يمكن إدانة طابعها "الجذريّ" " fondamentalement ". لكن الحرية؟

الحرية والشر

يكون الشر، إذا ما ظهر عبر الحرية، على النقيض من الطريقة التقليدية للفكر، المحافظة، والعمومية تماماً، بحيث لا يَمكن معها تصور الإحتجاج. سيكون سارتر أول من ينكر مسألة أن تكون الحرية هي بالضرورة الشر nécessairement le Mal. غير أنه يمنح "مجتمع الإنتاج" القيمة، من قبل أن يتعرف على طبيعتها النسبية: ومع ذلك، فهي قيمة نسبية عندما يتعلّق الأمر بالإستهلاك، وبصورة جوهرية بالإستهلاك غير المُنتجِ، أي التدمير destruction. إذا ما بحثنا عن تماسك هذه التصورات، سوف يتبين لنا فوراً بأن الحرية، حتى عندما تكون بعيدة عن أية علاقة بالخير،

تشبه ما قاله بليك Blake عن ملتون Milton، "إلى جانب الشيطان دون علمه". وجانب الخير هو جانب الخضوع، والطاعة. الحرية هي دائماً الإنفتاح ouverture على التمرد révolte، والخير مرتبط بالطابع المُغلق fermé للقاعدة. يصل سارتر نفسه حد الحديث عن الشر بعبارات الحرية... "لا شيء مما هو كائن[44]، يقول، عند حديثه عن جنيه و"تجربة الشر"، بمقدوره تحديدي définir أو وضع حدٍ لي limiter؛ ومع ذلك، أنا موجود، وسأكون العاصفة الثلجية التي تقضي عل كلّ حياة. أنا، إذاً، فوق الجوهر au-dessus de l'essence: أعمل ما أشتهيه، وأصنع من نفسي ما أرغب فيه...". وعلى أية حال، لا يستطيع أحد ــ كما يرغب سارتر بالقيام بذلك ظاهرياً ــ الإنطلاق من الحرية لكي يصل إلى الفهم التقليدي للخير باعتباره ما يتوافق مع النافع[45].

هناك سبيل واحد يقود من رفض العبودية إلى التحديد الحر للمزاج السيادي l'humeur souveraine: ذلك السبيل الذي يجهله سارتر هو سبيل التواصل. لا يمكن أن تتكشف أسس الإخلاق المتوافقة مع أولئك الذين لم تخضعهم الطبيعة تماماً، والذين لا يرغبون في التخلي عن الإمتلاء الذي لمحوه، إلا إذا تمّ مواجهة الحرية liberté، إنتهاك المحرمات transgression، والإستهلاك السيادي consommation souveraine ضمن الشكل المعطى لها في الواقع.

التواصل الحقيقي، إنغلاق كل "ما هو كائن" والسيادة

لا تتولد أهمية عمل جنيه من قوته الشعرية sa force poétique، وإنما من الدرس المُستقى من ضعفه. (كذلك فإن قيمة مقالة سارتر لا تنبع من إضاءته الكاملة، وإنما من عناده بالبحث في المكان المغمور بالعتمة).

تنطوي كتابات جنيه على ما لا أدري أية هشاشة، برد، وتفتت، لا تلغي إعجابنا بها، لكنها تترك موافقتنا عليها معلقة. الموافقة، كان جنيه نفسه قد رفضها، إذا ما كنا ننوي بحكم خطأ غير محدد إسنادها إليه. كذلك يمكن للعبة الأدبية، عندما تشترط ذلك التواصل الموارب، أن تترك فينا أحساساً يماثل التكشيرة، وليس من المهم أن يحيلنا الشعور بالنقص إلى الشعور بالبرقي fulguration والذي هو التواصل الحقيقيّ. ضمن الهبوط الناتج عن تلك المبادلات غير الوافية، وحيث ينتصب حاجز زجاجي يفصلنا عن بعضنا، نحن قراء هذا المؤلف، يراودني أنا اليقين التالي: لم تُصنع الإنسانية من كائنات معزولة، وإنما من التواصل ما بينها؛ فنحن لم نعطِ أبداً jamais nous ne sommes donnés، ولا حتى لإنفسنا، إلا عبر شبكة إتصالات مع الآخرين: نحن نعوم داخل التواصل، ونختزلون حد ذلك التواصل، الذي لا يكف، والذي نشعر بغيابه، حتى في أعماق العزلة، كما يجري الأمر عبر الإيحاء بالممكنات المتعددة possibilités multiples، كلحظة الإنتظار التي تنتهي بصرخة يسمعها الآخرون. ذلك لأن الوجود الإنساني فينا، عبر تلك النقاط التي ينعقد فيها مرحلياً، ما هو إلا لغة صارخة langage crié، تشنج قاسٍ، ضحك جنوني fou rire، حيث يلد، في النهاية، الإتفاق على الشعور المشترك بإنغلاقنا وإنغلاق العالم. لا يمكن للإتصال، بالمعنى الذي أرغب بعطائه له هنا، أن يصبح أبداً قوياً إلا في اللحظة التي يكشف فيها عن نفسه، بالمعنى الضعيف للمفردة، أي عبر اللغة العامة (أو، كما يقول سارتر، عبر النثر prose، الذي يرجعنا إلى أنفسنا ـــ والذي يجعل العالم قابلاً للنفاذ ظاهرياً) باعتباره عبثياً، ومعادلاً للعتمة. نحن نتكلم بطرق متنوعة لكي نُقنع الآخرين ببحثنا عن الإتفاق[46]. كذلك نرغب بتوطيد حقائق متواضعة تتعاضد مع تلك التي لدى الناس الآخرين مثلنا، فيما

يتعلق بمواقفنا وفاعليتنا. إن هدف ذلك الجهد الذي لا يتوقف ولا يكل من أجل موضعتنا في العالم، بطريقة واضحة ومتميزة، قد يغدو مستحيلاً ظاهرياً، إن لم نكن من البدء d'abord مرتبطين ببعضنا عبر الذاتية العامة subjectivité commune، المنغلقة على نفسها، والتي يظل عالم الأشياء الخاصة منغلقاً حيالها. علينا أن نقبض، مهما كان الثمن، على نوعين متناقضين من الإتصالات، يصعب التمييز بينهما: يختلطان مع بعضهما بالقدر الذي لم يتمّ فيه التشديد على الإتصال الأقوى communication forte. لقد خلف لنا سارتر هنا إلتباساً: لاحظ جيداً (وأكد على ذلك في روايته "الغثيان" Nausée) الطبيعة المغلقة للأشياء: لا تتواصل معنا الأشياء ولا بأي معنى من المعاني. لكنه لم يحدد بالدقة موضع التناقض ما بين الذات والموضوع l'opposition de l'objet et du sujet. فالذاتية واضحة في نظره، أنها الوضوح بعينه! كذلك يبدو أنه يقلل من أهمية معقولية الأشياء، التي نمنحها لها عبر أدراكنا للغاية التي تتضمنها، وعبر استخدامنا لتلك الغايات. من جانب آخر، لم يبلغ اهتمامه لحظات الذاتية المعطاة لنا، دائماً ومباشرة من خلال شعورنا بذاتيات الآخرين ، حيث تظهر بالدقة الذاتية بغموضها inintelligible، مقارنة بوضوح الأشياء العادية ،وبعمومية أكبر، العالم الموضوعي. لا يمكنه تجاهل ذلك المظهر apparence، لكنه يدير ظهره لتلك اللحظات التي نشعر بها بالغثيان nausée أيضاً، ذلك لأنها تمتلك بدورها، في نفس اللحظة التي يظهر لنا فيها هذا الغموض، خاصية لا تقهر caractère insurmontable، خاصية الفضيحة. يُشكل ما هو كائن ce qui est بالنسبة لنا، في المطاف الأخير، فضيحة، ذلك لأن الشعور بالكينونة هو بمثابة فضيحة للشعور ولا يمكننا ــ ولا ينبغي علينا حتى ــ الإندهاش من ذلك. كما لا يمكننا

تغطية الأمر بالكلمات: الفضيحة هي الشعور بحد ذاته، فالشعور الذي يخلو من الفضيحة هو شعور مُستلب conscience aliénée، وكما تبين التجربة، شعور بالأشياء الواضحة والمتميزة، المعقولة أو التي يظن بأنها كذلك. إن العبور من الواضح إلى الغامض، أي إلى ذلك الشيء الذي لم يكن معروفاً، لكنه يبدو لنا بغتة وكأنه يمكن قبوله بصورة أكبر، هو ما يكمن قطعاً في أصل الأحساس بالفضيحة، بيد أن الأمر لا يتعلق بفارق مستوى différence de niveau، وإنما بالتجربة المُعطاة ضمن التواصل الأعظم للكائنات communication majeure des êtres. الفضيحة هي الواقعة ـــ اللحظويّة ـــ instantané لشعور ما بأنه شعور لشعور آخر، ونظرة لنظرة أخرى (إنه، بهذه الطريقة، برق حميميّ، يبتعد عن ما كان ملتصقاً عادة بالشعور بالوضوح الدائم والمُسكنِ للأشياء).

يلاحظ المرء، إذا ما كان قد رافقني، بأن هناك تناقضًا جذريًا ما بين التواصل الضعيف communication faible، أساس المجتمع العادي (المجتمع النشط، بالمعنى الذي يختلط فيه النشاط بالإنتاج) والتواصل القوي communication forte، الذي يبتعد عن الشعوريات التي يعكس الواحد منها الآخر، أو بعضها للبعض الآخر، لكي يصل إلى ذلك الإنغلاق الذي يخصها، "في نهاية المطاف" "en dernier lieu". كما نلاحظ، في الوقت ذاته، بأن التواصل القويّ هو الأول، أنه معطى بسيط donné simple، المظهر الأسمى للوجود apparence suprême de l'existence، الذي يظهر لنا عبر تعددية الشعوريات وتواصلها. إن الفاعلية العادية للكائنات ـــ ما نطلق عليه اسم "مشاغلنا" ـــ هي التي تفصلهم عن اللحظات الإمتيازية للتواصل القوي، التي تقيمها الإنفعالات الحسية والأعياد fêtes، الدراما، الحب، الإنفصال والموت.

لا تتساوي تلك اللحظات فيما بينها: غالباً ما نبحث عنها من أجل ذاتها (فيما هي لا معنى لها إلا في اللحظة التي يكون فيها التدبير لعودتها أمراً متناقضاً)؛ بيد أننا قادرون على بلوغها بمعونة وسائل فقيرة pauvres moyens. لكن لا أهمية لذلك: يمكننا الاستغناء عن الظهور ثانية réapparition (حتى وإن كان قاسياً، وممزقاً) في اللحظة التي يظهر فيها انغلاقها للشعوريات التي تتوحد وينفذ واحدها في الآخر بطريقة لا محدودة d'une manière illimité. يمكننا بالأحرى التدليس plutôt tricher حتى لا نكون ممزقين مرة وإلى الأبد أو بقسوة مفرطة: لدينا علاقة بالفضيحة التي حاولنا بأي ثمن إزالتها، والتي نسعى، بالرغم من ذلك، على الإفلات منها ـ علاقة سرمدية lieu indéfectible، لكنها أقل ما يمكننا تحمله من القسوة، قسوة الدين أو الفنّ religion ou de l'art (الفن الذي يرثُ جزءًا من قوى الدين). لقد طرحت قضية التواصل دائماً ضمن التعبير الأدبي: لا يمكن لهذا الأخير أن يكون سوى شاعري أو لا يكون (ما هو إلا بحث عن التوافقات الخاصة accords particulières، أو تعاليم حقائق ثانوية subalternes vérités، أي تلك التي يشير إليها سارتر في حديثه عن النثر)[47].

السيادة المغدورة

ليس هناك أي فارق ما بين التواصل المفهوم بهذه الطريقة وما أطلق عليه اسم السيادة. يفترض التواصل، في اللحظة ذاتها، سيادة أولئك الذين يتواصلون فيما بينهم؛ وبالمقابل، تفترض السيادة التواصل؛ إنها، من حيث النيّة en intention، تواصلية communicable، وإلا فهي ليست سيادية. ينبغي القول بإصرار بأن السيادة هي دائماً تواصل، وبأن التواصل، بالمعنى

القوي، سيادي دائماً. إذا ما تمسكنا بوجهة النظر هذه، ستكون لتجربة جنيه أهمية أنموذجية intérêt exemplaire.

لكي أعطي معنًى لهذه التجربة، التي هي ليست تجربة الكاتب وحسب، وإنما تجربة إنسان يخرق كل قوانين المجتمع ــ جميع المحرمات التي يرتكز عليها المجتمع ــ كان عليَّ الأنطلاق من الجانب الإنساني الخالص للسيادة والتواصل. لكونها تختلف عن الحيوانية animalité، كما أنها تمكن الإنسانية من المحافظة على محرمات observation d'interdits، يكون البعض منها شمولياً universels، كتلك المبادئ التي تتعارض مع السِّفاح inceste، وتلك المتعلقة بدم الحيض، ومع الفحش obscénité، القتل، وأكل اللحم البشري؛ وفي المقام الأول، يشكل الأموات موضوعاً للمحظورات المتنوعة وفقاً للأزمنة والأماكن، التي لا يحق لأي أحد مخالفتها. السيادة والتواصل معطاة ضمن إطار الحياة المحددة بالمحرمات العامة (اللتان يضاف لهما محلياً تابوهات عديدة nombreux tabous). تختلف تلك التحديدات، دون ريب، وإن كانت بدرجات متنوعة، عن إمتلاء السيادة plénitude de la souveraineté. كما لا ينبغي أن يدهشنا إرتباط البحث بخرق واحد أو عدد من المحرمات. سأقدم مثالاً عن واقعة أن الملك في مصر القديمة كان مستثنى عن حظر ارتكاب السِّفاح. وبذات الطريقة، تتمتع العملية السيادية، التي هي التضحية sacrifice بخاصية الجريمة؛ فقتل الضحية هو السلوك بصورة مخالفة للمحظورات المشروعة في ظروف أخرى. وبشكل عام، يتمّ قبول أو رفض "الزمن السيادي" للعديد، والتصرفات المتناقضة مع القوانين في "الزمن العاديّ". وهكذا يكون منفذاً لخلق عنصر سيادي (أو مقدس) ــ شخصية مؤسساتية أو ضحية مقدمة للإستهلاك ــ بمثابة نفي لواحدة من تلك المحرمات، التي

يجعلنا الحفاظ عليها كائنات إنسانية بشكل عام، وليس حيوانات. وذلك معناه بأن السيادة بالقدر الذي تتوجه فيه الإنسانية نحوها، تجعلنا نقف "فوق الجوهر" " au-dessus de l'essence " الذي ترتكز عليه. وذلك يعني أيضاً بأنه لا يمكن للسيادة العظمى أن تقوم إلاّ بشرط لجوئنا إلى الشر au Mal، أي بخرق المحرم[48].

يتجاوب مثال جنيه مع الموقف الكلاسيكي، لأنه بحث عن السيادة ضمن الشر، والشر عينه ما يمنحه، في الحقيقة، تلك اللحظات المُدوخة، التي يظهر فيها إنفصال كينونتنا، وحيث يفلت ذلك الإنفصال من الجوهر الذي كان قد حدّده، بالرغم من بقائه. لكن جنيه يرفض التواصل.

ولأنه يرفض التواصل، لا يمكنه بلوغ لحظة السيادة، ومن ثم سيكف عن إرجاع كل شيء لانشغالته ككينونة معزولة، أو "كينونة" وحسب، كما يقول سارتر؛ كذلك يفلت منه التواصل، كلما منح نفسه كلية للشر. يتجلى كل شيء عند هذه النقطة: ما يغوص بعيداً عن جنيه يكمن في العزلة التي يغلق نفسه فيها، وحيث كلّ ما يتبقى من الآخرين سيكون غامضا دائماً، ولا يبالي هو به: وبكلمة واحدة، لأنه يصنع من منفعته الانعزالية solitaire profit الشر الذي يلجأ إليه، لكي يوجد سيادياً exister souverainement. إن الشر الذي تفرضه السيادة محدود بالضرورة: السيادة نفسها هي الحد. إنها تتناقض مع ذلك الذي يستعبدها كلما كانت تواصلاً. وتتناقض معه من خلال تلك الحركة السيادية، التي تُعَبر عن الطابع القدسيّ للأخلاق caractère sacré de la morale.

أقرُّ بأن جنيه كان يرغب في أن يصبح مقدساً. كذلك أعترف بأن "ميله" نحو الشر قد تجاوز همّ المصلحة، وقد رغبَ بالشر من أجل قيمة روحية

valeur spirituelle، وبأنه قاد تجربته دون أن يحيد عنها. كذلك لا يمكن لأي دافع سوقيّ أن يصدر عليه حكماً بالفشل، لكن كما يختلف سجن أكثر إنغلاقاً عن غيره من السجون الواقعية، ثمة شيء ما مضر جعله ينغلق على نفسه، في عمق ريبته au fond de sa méfiance. فهو لم يهب نفسه أبداً بلا تحفظ للحركات المخالفة للصواب، التي تنظم الكائنات ضمن فوضى أكبر، لكنها تنظمها بشرط أن لا تؤرقها نظرة شكوكية، مشدودة للفارق ما بين المرء ونفسه، وفارقه عن الآخرين. لقد تحدث سارتر بنحو لافت للنظر عن تلك الكآبة الماكرة التي تطوق جنيه.

لم يمنع الأعجاب الأدبي، المصطنع، في جزء منه، سارتر ــ بل خوله حتى ــ من أطلاق أحكام عن جنيه، غالباً ما كانت قسوتها، المُخففة بنوع من التعاطف العميق، جنونية cinglante. يُشدد سارتر على النقطة التالية: يطالب جنيه، الذي تخضه تناقضات إرادة منذورة لما هو أسوأ au pire، وبالرغم من أنه يبحث عن "الانمحاق المستحيل"[49]، بالكينونة لوجوده l'être pour son existence. إنه يرغب في القبض saisir على وجوده، ولا بدّ له من بلوغ الكينونة parvenir à l'être، كما ينبغي عليه إعطاء نفسه كينونة الأشياء l'être des choses... كذلك كان ينبغي أن "يتمكن ذلك الوجود من أن يكون، وبلا حاجته للعب كينونته: في ذاته" cette " existence pût être sans avoir besoin de jouer son être : en soi[50]). يريد جنيه "تحجير نفسه كمادة"، وإذا كان بحثه يهدف، كما يقول سارتر، الوصول إلى هذه النقطة، التي حددها بريتون بالصياغة التالية، والتي هي واحدة من أفضل المقاربات للسيادة "حيث يكف أدراك الحياة والموت، الواقعي والمُتخيل، الماضي والمستقبل، ما يمكن توصيله وما لا يمكن، العالي والواطئ بصورة متناقضة فيما بينها..."، وذلك ما لا يمكنه

المضي بلا تغيير جذري. في الحقيقة، يضيف سارتر التالي: "... يأمل بريتون أن يكون السرياليّ، إن لم يكن "النظر" "voir"، فعلى الأقل ما يختلط به ضمن الإلتباس indistinction، حيث لا تشكل الرؤية vision والكينونة إلا شيئاً واحداً...". لكن "قداسة جنيه" هي بمثابة "سريالي بريتون المقبوض عليه باعتباره القفا، الذي لا يطال والجوهري للوجود substantiel de l'existence..."[أ5]، أي السيادة المُصادرة *souveraineté confisquée*، الميتة، لذلك الذي تكون رغبته المعزولة في السيادة هي بمثابة خيانة السيادة trahison de la souveraineté.

ملاحظات جنيه

1- جان بول سارتر، "القديس جنيه، الكوميدي والشهيد" *Saint Genet, comédien et martyr*. غاليمار،1952، (الأعمال الكاملة لجان جنيه، مجلد 1) قدم سارتر بهذه المفردات سيرة حياة ملخصة للكاتب: "هذه حكاية تصلح لإنطولوجيا عن الدعابة السوداء Humour noir".

2- جان بول سارتر "القديس جنيه، الكوميدي والشهيد"، ص 528.

3- نفس المصدر، ص 60-59

4- نفس المصدر، ص 60.

5- نفس المصدر، ص 108

6- في "نوتردام الأزهار" Notre-Dame des fleurs، الأعمال الكاملة، مجلد 2، يحلل سارتر طويلاً طريقة التتويج تلك.

7- نفس المصدر، ص 79.

8- نفس المصدر، ص 221.

9- استشهد به سارتر، نفس المصدر، ص 79.

10- نفس المصدر، ص 343.

11- تصدمه السيادة أقل مما تصدمه القداسة، التي يربطها برائحة الغائط. فهو يرى فيها التناقض، لكنه يغلفه بالإشمئزاز الذي يوحي له "مهما يُقال" بالمواد الغائطية. بل ويتحدث عن السيادة بتعابير لا يمكن الإحتجاج عليها. "إذا كان المجرم، مثلما يقول (ص 223)، يتمتع برأس صلب، لذا يرغب أن يظل نذلاً إلى النهاية. وذلك يعني بأنه سيقيم منظومة تبرر العنف: فقط، سيفقد ذلك العنف فجأة سيادته". لكنه غير مشغول بمشكلة السيادة (التي ينبغي على كل واحد

بلوغها، بطريقته الخاصة) المطروحة عموماً أمام كلّ إنسان.

12 -"معجزة الوردة" Miracle de la Rose، الأعمال الكامل، مجلد 2، ص 190-191.

13 -نفس المصدر، ص 212.

14 - تلك هي الجدية... البراقة دائماً. وإليكم بالعبارة بمجموعها "في عمق تلك الزنزانة، أتخيله كدالي لاما لا مرئيّ، حاضر ومقتدر، وينشر على السجن المركزي بكامله أوامر الكآبة المُترجة بنوع من الفرح. لقد كان ممثلاً قادراً على حمل ثقل عمل رئيس كنا نتوقعه من تقصفات السجن على كتفيه. أعصاب ممزقة. ثمة من هزة خفيفة قد سرت على طول نشوتي، نوع من الذبذبة المتموجة التي كانت بمثابة خشيتي وإعجابي المتناوبين والمتزامنين في آن معاً".

15 -"معجزة الوردة"، ص 390.

16 - نفس المصدر، ص 329.

17 -"نوتردام الزهور"، الأعمال الكاملة، مجلد 2، ص 143.

18 - نفس المصدر، ص 141.

19 -"يوميات لص"، ص 378.

20 -"معجزة الوردة"، ص 349 - 350.

21 - جنيه هو من شدّد على ذلك.

22 -"يوميات لص"، ص 200 - 201.

23 - نفس المصدر، ص 207 - 208.

24 - باتاي من يشدد على هذا.

25 -"معجزة الوردة"، المجلد 2، ص 376.

26-"يوميات لص"، ص 199.

27-نفس المصدر، ص 198.

28-"القديس جنيه"، ص 148.

29-أتذكر بأن سارتر، أثناء نقاش جرى بعد مؤتمر، قد لامني بسخرية على استخدامي لمفردة "خطيئة" "péché": لم أكن مؤمناً، ولهذا فإن استعمالي لتلك المفردة، من وجهة نظره، استعمال مبهم.

30-"القديس جنيه"، ص 221.

31- نفس المصدر، ص 509، ملاحظة 2.

32-"القديس جنيه"، ص 508، على ذلك الصعيد، يقدم سارتر تحديداً متميزاً للمقدس: "يظهر الذاتي في وعبر الموضوعي، أي بتحطيم الموضوعية "destruction de l'objectivité". في الحقيقة، يرتبط التواصل، الذي تأخذ فيه العملية القدسية الشكل الأسمى، بالضرورة بالأشياء، لكنها مرفوضة ومدمرة كأشياء: الأشياء المقدسة ذاتية. يخطئ سارتر بإنزلاقه في تصورات ديالكتيكية دون منظومة ديالكتيكية، إلى حد يوقف فيه، في كل لحظة، وبصورة إعتباطية، السيل الديالكتيكي الذي حركه هو بنفسه. وبالرغم من ذلك، يظل تحديداً عميقاً، لكنه مخيب. هل من الممكن التعامل مع واقع إنزلاقي كالمقدس من دون ربطه في تلك الحركة البطيئة، التي تغلف في آن معاً حياتنا والحياة التاريخية la vie historique. لقد فقد سارتر بسبب سهولة الإرتجال مكسب سرعته la bénéfice de sa rapidité. لقد أخفق، لكن لم يبق من ذلك التوقد سوى حقيقية ينبغي الإعتراض عليها، وهضمها ببطء digérée *lentement*. تتمتع لمحاته دائماً بدلالات، لكنها لا تقوم أبداً إلا بفتح الطريق qu'ouvrir la voie.

33- نفس المصدر، ص 508.

34-"يوميات لص"، ص 117.

35-"معجزة الوردة"، الاعمال الكاملة، مجلد2، ص 220.

36- نفس المصدر، ص 208.

37-"يوميات لص"، ص 115.

38-"القديس جنيه"، ص 225.

39-في نهاية "معجزة الوردة"، الأعمال الكاملة، مجلد2.

40-"يوميات لص"، ص 185-184.

41-عن هذا التناقض، أنظر، ما بين أشياء أخرى، "القديس جنيه"، ص 112-116 وبشكل خاص ص 193-186. مع أن هذه الأفكار قريبة لتلك التي عبرت عنها أنا في كتابي "الجانب الملعون" *La Part Maudit* عن "الإستهلاك" [منشورات منوي، 1949، لكنها مختلفة عنها تماماً (لقد شددت هناك على ضرورة التبذير، وعلى فقدان معنى الإنتاجية كغاية). ومع ذلك، ينبغي عليَّ القول بأن القيمة المحسوبة باعتبارها إمتيازاً للمجتمع الإنتاجي، لا يمكن قبولها، ولا تمثل إلى حد بعيد الحكم الضروريّ والقاطع لسارتر، التي لم تمنعه، بعد مائة وخمسين صفحة (ص 344)، ولمرتين، من استخدام تعابير "مجتمع النمل"، وذلك لكي يصف، بطبيعة الحال، "المجتمع الإنتاجي" والذي قدمه من قبل باعتباره مجتمعاً مثالياً. إن فكر سارتر أكثر تردداً مما يبدو عليه.

42-"المجتمع الأقطاعي"، المُستشهد به في "القديس جنيه"، ص 187-186.

43-كان بمقدور سارتر العثور، في كتاب "الجانب الملعون"، على أمثلة أخرى عن ذلك الدافع الذي كشفت عن طبيعته العامة.

44-"القديس جنيه"، ص 221، الكلمات المُشدد عليها هي بقلم سارتر.

45- إن مصدر الصعوبة الكبرى التي صادفها سارتر في دراساته الفلسفية متولد، دون شك، عن إستحالة المرور، بالنسبة له، من أخلاق الحرية إلى الحرية العامة، التي تربط الأفراد بعضهم بالبعض الآخر ضمن منظومة إرغامات. إن أخلاقية

التواصل ــ والإخلاص ــ التي يؤسسها التواصل هي وحدها قادرة على تجاوز الأخلاق النفعية. لكن التواصل لا يشكل، بالنسبة لسارتر، أساساً؛ وإذا ما تمكن من رؤية إمكانية ذلك، فلن تكون إلا عبر إلتباس الكائن بعضها حيال الآخر (بالنسبة له، الفرد المعزول أساسي وليس تعددية الكائنات المتواصلة des êtres de *communication*. كذلك ينبغي علينا انتظار عمل عن الأخلاق كان سارتر قد أعلن عنه منذ قيام الحرب. وليس هناك من يقدر أن يقدم لنا فكرة عن حالة ذلك العمل غير "القديس جنيه" النزيه والعظيم. لكن "القديس جنيه، ذا الثراء المُحيرِ، هو بالدقة على النقيض من الوصول إلى ذلك.

46- أنظر "القديس جنيه"، ص 509.

47- نفس المصدر، ص 509.

48- لقد رجعت مرات عديدة إلى الموضوع الأساس للتحريم والإنتهاك. إن نظرية الإنتهاك تعود، من حيث مبدئها، إلى مارسيل موس Marcel Mauss، الذي تهيمن مقالاته حالياً على تطور السيسيولوجيا. لم يكن مارسيل موس يميل نحو إكساب فكره شكلاً نهائياً، ولذا اكتفى بالتعبير عن نفسه بطريقة عرضية في دروسه. لكن نظرية الإنتهاك قد شكلت الأطروحة الكبرى لأحد تلامذته. أنظر "الإنسان والمقدس" لروجيه كايوا Roger Caillois. الطبعة التي تتضمن على ثلاثة ملاحق تتعلق بالجنس، اللعب، والحرب، في علاقتها بالمقدس (غاليمار 1950). لسوء الطالع، لم يحظ عمل "كايوا" على الأهمية التي يستحقها، لاسيما في الخارج. في كتابي الحالي، أظهرت بأن التعارض ما بين التحريم والإنتهاك لا يهيمن على المجتمع الحديث أقل مما كان عليه في المجتمع البدائي. ذلك أنه سيتبين عاجلاً بأن الحياة القائمة، عبر كلّ الأزمنة وتحت جميع الأشكال، على التحريم الذي يتعارض مع الحيوانية، وخارج ميدان العمل، منذورة للإنتهاك، الذي يتحكم بالمرور من الحيوان إلى الإنسان. (أنظر المحاضرة التي قدمتها عن ذلك المبدأ في مجلة "النقد" *Critique*، 1956، عدد 11/12 آب-سبتمبر 1956، ص 752 - 764).

49- التعبير لجنيه، الذي يستشهد به سارتر (القديس جنيه، ص 226). من وجهة نظري، لقد أخذ البحث عن السيادة شكل البحث عن "الإنمحاق المستحيل" عند جنيه.

50-"القديس جنيه"، ص 226، المفردات المُشدد عليها من سارتر.

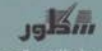
51-نفس المصدر، ص 229 - 230. كلمة واحدة شددت أنا عليها.

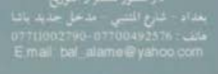
فهرس

تصميم الغلاف تاي دزاين (ستار نعمة)

الأدب والشّر

لكي نتمثل جيداً لائحة الخير والشر، سأصعد ثانية إلى الموقف الأكثر جذرية في رواية وذرنك هايت، إلى الطفولة، التي تؤرخ لحب كاترين وهتشكليف. أنها الحياة الماضية لجولات الركض في الجزيرة لطفلين تركا هناك وحدهما، واللذان لم يخرقا أي محرم، أو أية تقاليد (اللهم إلا تلك التي تتعارض مع الحسية؛ لكن ضمن براءتهم، يتموضع حب هذين الطفلين غير القابل للتدمير على مستوى آخر). وربما يمكن إختزال ذلك الحب إلى حدود رفض التخلي عن حرية طفولة وحشية، التي لم تحضرها القوانين الإجتماعية ولا الآداب التقليدية. أن ظروف تلك الحياة الوحشية (خارج العالم) بدائية. لكن إيميلي برونتي قد جعلتها ملموسة -أنها نفس ظروف الشعر—شعر بلا خلفية مسبقة، والتي كان يرفض كلا الطفلين حبس نفسه فيها. ما يعارضه المجتمع في اللعبة الحرة للسذاجة مؤسساً على العقل الحسابي والمصلحة. ينتظم المجتمع بطريقة تجعل ديمومته ممكنة. ذلك لأن المجتمع لن يتمكن من العيش إذا ما تم فرض سيادة تلك الحركات التلقائية للطفولة، والتي كانت قد شدت الأطفال بعاطفة التعاضد. كما كان بمقدور الخشية الإجتماعية مطالبة هذين الصغيرين الوحشيين التخلي عن سيادتهما الساذجة تلك، وحثهم على الخضوع للإعراف العقلانية للبالغين: عقلانية، محسوبة بطريقة تجعل الأفضلية الجمعية تنتج عنها.





دار سطور للنشر و التوزيع
بغداد - شارع المتنبي - مدخل جديد باشا
هاتف : 07700492576-07710002790
E.mail bal_alame@yahoo.com




ISBN 978-1-7732261-3-2
9 781773 226132